DANTE

KURT LEONHARD

BIBLIOTECA SALVAT DE GRANDES BIOGRAFIAS



DANTE

BIBLIOTECA SALVAT DE
GRANDES BIOGRAFIAS

DANTE

KURT LEONHARD

Prólogo

ANGEL CRESPO

SALVAT

Versión española de la obra original alemana: *Dante*, publicada por Rowohlt Taschenbuch Verlag GmbH, Hamburgo.

Traducción del alemán a cargo de Rosa Pilar Blanco.

Los fragmentos en castellano de la *Divina Comedia* proceden de la traducción en verso realizada por Angel Crespo, y se publican con su autorización y la de Seix Barral, S. A.

Las ilustraciones cuya fuente no se indica proceden de Rowohlt Taschenbuch Verlag GmbH, Hamburgo o del Archivo Salvat.

ISBN: 84-345-8145-0 (obra completa)
ISBN: 84-345-8160-4
Depósito legal: NA-1114-1984
Publicado por Salvat Editores, S.A., Mallorca 41-49 - Barcelona
Impreso por Gráficas Estella. Estella (Navarra), 1984
Printed in Spain

Indice



Alinari, Florencia

Dante Alighieri (1265-1321)

No son muchos los datos que se conocen de la vida del gran poeta italiano Dante Alighieri, y respecto a algunos de ellos a veces resulta difícil separar los hechos históricos de las múltiples leyendas que rodean su figura. Nacido en Florencia en 1265, pertenecía a una familia noble venida a menos y partidaria de los güelfos. Probablemente, cursó estudios de filosofía y retórica, y trabó amistad con Guido Cavalcanti y otros poetas del *dolce stil nuovo*. Su amor por Beatriz Portinari y el desconsuelo que le produjo su temprana muerte quedaron plasmados, en forma de relato poético, en la *Vita Nuova*, obra eminentemente juvenil, al igual que otras composiciones agrupadas más tarde en las *Rime*. En fecha desconocida, contrajo matrimonio con Gemma Donati, con la que tuvo varios hijos. A partir de 1295, Dante participó activamente en las controversias políticas de la época oponiéndose a las directrices teocráticas del papa Bonifacio VIII, actitud por la cual, tras diversas vicisitudes, fue condenado a la hoguera. El poeta inició entonces un doloroso exilio que duró el resto de su vida y le llevó a Verona, Lunigiana, Lucca y otras poblaciones italianas, siempre en busca de protector. Hacia 1307 empezó a componer la *Commedia* –más tarde calificada de *Divina*–, su obra más importante y una de las cimas de la literatura universal. Escribió también un tratado en prosa sobre el saber medieval (*Convivio*), un compendio de sus ideas políticas (*Monarchia*) y una obra en latín sobre la importancia de la lengua vulgar (*De vulgare eloquentia*). En 1318 se instaló en Ravena, ciudad en la que murió tres años más tarde.

◀ *Retrato de Dante Alighieri de mediados del siglo XV. Biblioteca Riccardiana, Florencia.*



Alinari, Florencia

Prólogo

Dante, escriba de Dios y de la historia

por ***Angel Crespo***

En el transcurso de unos pocos años, la Comedia *de Dante Alighieri se ha convertido –de casi olvidada que la tenían– en uno de los libros poéticos más frecuentados por los lectores de expresión castellana. Podría decirse, recordando la malintencionada agudeza de Voltaire, que Dante era considerado como un gran poeta porque no se leían sus obras. La* Comedia *era objeto, eso sí, de una curiosidad que pronto se veía defraudada por la lectura de sus prosificaciones y por la de las traducciones en verso hechas el siglo pasado, sobre las que pesaban viejos y nuevos prejuicios y –¿por qué no decirlo?– la marginalidad literaria de sus autores. Que aquel estado de cosas ha empezado a cambiar de forma casi espectacular, es algo que demuestra la presencia del poema al que su autor llamó sacro, tanto en las obras de algunos de nuestros más avisados narradores y ensayistas como en el influjo –no por sutil y bien asimilado menos evidente– que sus recursos alegóricos, metafóricos y estilísticos en general han empezado a ejercer en nuestra expresión lírica.*

Dada la situación a que acabo de referirme, nada parece tan oportuno como la publicación en español de obras como la presente biografía del Alighieri escrita por Kurt Leonhard, en la que el trabajo del historiador es apoyado y justificado por el del crítico literario y por el del estudioso de la historia de las ideas.

Después de un eclipse prácticamente total, que se inició con la transición del periodo humanista al renacentista y duró hasta los albores del romanticismo, Dante y su obra han sido objeto de las más diferentes, contradictorias y a veces extravagantes interpretaciones. Desde la aceptación de la teoría de Vico, según la cual el autor de la Comedia *sería un poeta bárbaro de poderosa garra*

◄ *Detalle del cuadro titulado* Dante y su poema, *obra de Domenico di Francesco, llamado Michelmo. Catedral de Florencia.*

épico-heroica, hasta los escritos en que Gabriele Rossetti le presentó, a principios del siglo XIX, como a un sutil y cultísimo hereje, ha habido interpretaciones del poeta y de su obra aptas para todos los gustos y disgustos. Casi todas ellas han pecado de unilaterales y, lo que es más notable, de entusiastas, pues parece como si la apasionada pero –no lo olvidemos– contenida inspiración del florentino hubiera contagiado su pasión a quienes trataban de interpretar su escritura, pero sin transmitirles al mismo tiempo su sentido de la medida y del equilibrio. Así, Dante ha sido considerado por sus biógrafos e intérpretes como un activista político –reaccionario o revolucionario, según el punto de vista de cada uno de ellos–, como un teólogo que escribió en olor de santidad, como uno de los precursores del protestantismo, como un filósofo de indudable originalidad, como un historiador y como un profeta, a más de cinco siglos vista, de la unidad nacional italiana. Y también como un crítico literario y como el verdadero fundador de la lingüística moderna. De casi todo esto, y de algunas cosas más, hay muestras en la variada, aunque no demasiado extensa, obra dantesca que ha llegado hasta nosotros, pero nada de ello es capaz de definir, considerado aisladamente, la genial complejidad del hombre y de su obra.

Ultimamente, las cosas han empezado a cambiar y se nos ha hecho más posible a sus estudiosos conducir por mejores aguas –como dice el poeta en los primeros versos del Purgatorio*– la barca de nuestro ingenio. Se ha dejado, en efecto, de discutir cuestiones ociosas, hijas en muchos casos de un conocimiento de la época de Dante menos profundo que el actual, y se ha comenzado a estudiar, a la luz de ciertos trabajos excepcionales –entre los que quiero destacar los debidos a Singleton, Auerbach, Contini, Marti y Sarolli, sin olvidar a pioneros del actual dantismo tan importantes como Barbi, nuestro Asín Palacios, Nardi y tantos otros– se ha comenzado a estudiar, decía, una serie de cuestiones con las que se pretende iluminar, a su vez, los aspectos de Dante y su obra más íntimamente relacionados con lo que más debe importar de ella: su calidad poética, la cual, como muy justamente denuncia Leonhard, ha sido demasiado descuidada por las sucesivas promociones de estudiosos del poeta.*

No es que piense que los estudios en torno a los conocimientos teológicos, filosóficos, astronómicos, cronológicos, embriológicos, y mucho menos sobre los gramaticales, retóricos y humanísticos en general de Dante, hayan sido o puedan ser ociosos en el futuro, sino que con demasiada frecuencia se ha olvidado, al realizarlos, que su fin último y verdadero no debió ser otro que el de

confluir, no sólo en la interpretación de una obra poética excepcional, sino también en una fruición lo más intensa posible por parte de sus lectores.

Kurt Leonhard envereda –gracias a sus profundos conocimientos de la literatura de Dante y sobre Dante– por el camino menos expuesto a extravíos en la selva oscura –y a veces salvaje– de la interpretación, empezando por reconocer la escasez de documentos relativos a la vida del florentino, así como lo aventurado y gratuito del planteamiento a toda costa de hipótesis, y remitiéndose al texto de la Comedia *–y, de manera más o menos subsidiaria, a los de la* Vida Nueva *y otras obras dantescas– como documentos auténticos en los que el autor ha consignado datos biográficos suficientes para la interpretación de su poesía. Partiendo de este presupuesto, y sin despreciar otras fuentes de información, biografía e interpretación crítica forman un todo armónicamente compuesto que invita a la lectura de la obra, dejando de lado hipótesis arriesgadas e inútiles virtuosismos exegéticos.*

Por mi parte, no creo del todo inoportuno tratar aquí de unas cuantas cuestiones que, refiriéndose más o menos directamente a las estudiadas por Leonhard, puedan despertar el interés de los lectores por los últimos logros de la crítica en torno a la poesía del gran desterrado.

El acento profético de las obras de Dante es algo que ya advirtió su contemporáneo Villani, el famoso historiador de Florencia, y que influyó en no escasa medida en el comentario que Boccaccio comenzó, y no terminó, de la Comedia; *pero es a partir del año 1936 cuando el profetismo de Dante empieza a plantearse como problema importante y digno de una atenta investigación por estudiosos tan autorizados como Morghen y los ya citados Nardi, Auerbach y Sarolli, autor este último del hasta ahora más completo estudio sobre el asunto. Dante, en efecto, se declara* scriba Dei *(escriba de Dios), es decir, profeta, no tanto en el sentido de anticipar el porvenir como en el de hombre investido por la divinidad de una autoridad moral que le permite –y le obliga, so pena de incumplimiento de su deber– aleccionar a los demás sobre las verdades de la fe y en relación con la conducta que de ellos exigen. El conocimiento de los textos bíblicos y medievales en que Dante se apoyó al adoptar esta arriesgada, y al mismo tiempo humilde, actitud permite –estimo que sin lugar a dudas– prescindir, aunque sólo sea hasta verla definitivamente resuelta, de la tentadora cuestión relativa a la pertenencia del poeta a una supuesta sociedad secreta llamada de los Fieles de Amor, sobre la que tan hermosas páginas han escrito, entre otros, el poeta G. Pascoli y el estudioso Valli.*

Morghen cree que Dante fue el último gran hombre de la Edad Media y el anticipador de la cosmovisión propia del hombre moderno, y niega que fuese un hereje o apoyase de palabra o de obra a los movimientos heterodoxos de su tiempo. Lo que sucede –me atrevo a glosar– es que a veces, y la propia Biblia lo demuestra, es muy difícil distinguir al profeta del herético, y esto da lugar a frecuentes injusticias. Sea como fuere, lo cierto es que Dante profesaba un concepto providencialista de la historia que le impulsaba a profetizar, es decir, a amonestar a sus contemporáneos basándose –según Morghen– en un racionalismo cultural de raíz no eclesiástica; con lo que quiere decir, o así me parece, que su obra se asemeja a la de los grandes profetas de la Antigüedad, precisamente porque procede de un laico, y no de un eclesiástico.

Esta observación del estudioso italiano pide una aclaración sobre el racionalismo cultural mencionado, al que de ninguna manera es ajena la iniciación poética del Alighieri en el ambiente creado por los poetas del llamado dulce estilo nuevo, *que dominó la poesía culta de la segunda mitad del siglo* XIII. *Gianfranco Contini ha escrito que la amistad es el elemento patético definidor del estilo nuevo, lo que no significa necesariamente, como han querido algunos estudiosos, que los Fieles de Amor constituyesen una sociedad secreta interesada en la renovación espiritual de la cristiandad mediante una acción coordinada que tendiese a combatir la corrupción de la Iglesia y, en consecuencia, a restituir al cristianismo su primitiva pureza. De acuerdo con estas tesis, Dante se habría iniciado como poeta en un ambiente esotérico y conspiratorio y su obra poética, desde la* Vida Nueva *a la* Comedia, *respondería, en mayor o menor grado, a los ideales de una secta cuyo jefe florentino habría sido Guido Cavalcanti. Hay que confesar que la tesis es muy atractiva, pero para adherirse a ella sería preciso que quedase bien claro, no sólo que dicha sociedad secreta existió, lo que hasta ahora ha sido imposible demostrar, sino también que las obras de los Fieles de Amor, y en particular la de Dante, no admiten otra lectura alegórica que la propuesta por sus mantenedores, según claves esotéricas, no siempre convincentes, a las que no puedo referirme aquí.*

Lo que sí parece claro es que los Fieles de Amor, en cuanto intelectuales pertenecientes a una sociedad urbana en desarrollo a la que la Iglesia trataba de dominar y orientar (una Iglesia mediatizadora y en cierto grado enemiga de las nuevas libertades), eran inconformistas y coincidían en una serie de puntos fundamentales, entre los que se contaba su denuncia de la corrupción eclesiástica, su aspiración a una religiosidad más espiritual en la teoría y en la

práctica que la predicada por Roma (Roma es Amor *leído al revés, mantenían) y en la expectación de una sociedad nueva y justa. Se trataba, pues, de una cultura laica, aunque cristiana, propia de los municipios libres en que vivían los estilnovistas. De ahí la oposición de Dante a los intentos de dominación política de Florencia llevada a cabo por Bonifacio VIII y su duro juicio sobre este pontífice, y de ahí –y esto me parece fundamental– su actitud de predicador de una moral religiosa no corrompida, tanto frente a la sociedad seglar como frente a la fuente romana de la corrupción; es decir, de ahí una actitud dantesca muy semejante a la de los profetas bíblicos, que no sólo hablaban en términos teológicos, sino que con frecuencia abordaban las cuestiones políticas y amenazaban con el castigo del cielo si no eran escuchadas sus palabras; y de ahí también sus diatribas, sus metáforas y sus hipérboles.*

Es preciso entender que, a pesar de lo dicho, Dante no predicó nunca contra la institución eclesiástica en cuanto depositaria de la verdad cristiana, pues se sentía hijo suyo y la respetaba, sino contra su acción política, causa, según él, de su corrupción y de su posible ruina, con el consiguiente perjuicio para la humanidad. ¿Cabe una actitud de más candente actualidad para muchos de nuestros contemporáneos? El ideal de Dante era que la Iglesia se limitase a ejercer su poder espiritual y dejase en manos de los seglares –es decir, de los políticos surgidos de las clases cultas– la administración de la sociedad y del Estado; lo que significa que nuestro poeta confiaba en la madurez intelectual de la comunidad católica a la que se dirigía, e incluso en su madurez moral y religiosa. Ello le llevó a repudiar con igual decisión tanto el desprecio del mundo, propio de determinada tradición medieval, como su conquista en favor de la fe mediante el ejercicio de la fuerza de las potencias terrenas, pues creía en un mundo pacificado por la razón, representada por el Imperio –por la potestad civil– y por una Iglesia previamente pacificada y dignificada mediante la renuncia a todo poder político. En el fondo, estaba profetizando el prestigio de los valores puramente humanos que veía –quizá antes que nadie– en el horizonte del futuro periodo humanista.

El ya mencionado Morghen advierte que es inútil buscar antecedentes de la visión dantesca del más allá en los numerosos escritos sobre el infierno, el purgatorio y el paraíso de la tradición literaria medieval, en la que –me creo en el caso de añadir– no escaseaban, según demostró por vez primera Asín Palacios, elementos muy característicos de la tradición islámica. Y ello es así, no porque en la Comedia *no se advierta un hábil e innovador uso de dichos elementos, sino porque este poema, lejos de ser el producto de un*

sueño o de una revelación milagrosa, se fue formando y perfeccionando en la imaginación de su autor –y en ella residió siempre– como resultado poético de sus estudios históricos, teológicos y filosóficos; es decir, que se trata de una visión caracterizadamente poética y no de una concepción puramente especulativa ni subordinada a dogmatismos de ningún género.

En ocasión anterior, he definido el universo en el que se desarrolla la acción de la Comedia *como una metáfora moral, y lo he hecho años después de haber escrito que seguiré creyendo en el sistema astronómico de Ptolomeo hasta que el de Copérnico inspire una obra poética como el* Paraíso *de Dante. Entiéndase: seguiré creyendo en él poéticamente, pues lo cierto es que el mundo contemporáneo no ha producido, que yo sepa, un poeta capaz de sintetizar, no todos los conocimientos de nuestra época, sino aquellos que es capaz de adquirir un hombre hasta que se produce su madurez intelectual, en una visión tan armoniosa como la concebida por Dante en su poema, de «encuadernar con amor en un volumen –como el mismo poeta decía– cuanto en el mundo se desencuaderna». Y éste es otro de los motivos por los que Dante me parece un escritor de plena actualidad o, cuando menos, perfectamente actualizable.*

Los tres reinos de ultratumba que el poeta describe en las tres cantigas de la Comedia *son, sin duda alguna, una consecuencia de la historia, pues lo cierto es que de no haber habido ángeles rebeldes no existiría el infierno –creado, según Dante, inmediatamente después de la caída de los espíritus soberbios* (Inf. *XXXIV, 125-126)– y que si no hubiesen pecado nuestros primeros padres, sería, al estar destinado sólo a los demonios, muy distinto de como lo pinta el poema sacro. Y dígase algo semejante del paraíso, reservado en principio a los ángeles y convertido posteriormente en morada de los hombres que, tras el pecado original, han sido capaces de justificarse ante su creador. Y piénsese que, de no existir los pecados humanos, el purgatorio no tendría razón de ser. Dios, pues, creó y modificó estos tres reinos, según los casos, de acuerdo con la conducta moral de sus criaturas dotadas de libre albedrío. Son, en consecuencia, producto de la consideración y asunción de la historia por parte de la justicia divina.*

Ahora bien, si es cierto que Dante dice haber viajado por el infierno y por el purgatorio guiado por Virgilio, que representa, entre otras cosas, a la razón humana, y que su primera guía en el paraíso ha sido Beatriz, en funciones de Sabiduría Divina o Teología, mientras la segunda ha sido San Bernardo, que parece representar a la visión mística, no es menos cierto que durante este viaje

el poeta no ha rebasado, sino en un último y excepcional momento al que en seguida me referiré, los límites del universo físico descrito por la cosmología de su tiempo. Ello quiere decir –y esta observación me parece fundamental– que Dante no ha viajado propiamente por el otro mundo, sino por éste, dado que el infierno y el purgatorio forman, según él, parte de la tierra, mientras que casi toda la acción del Paraíso *se desarrolla en los cielos astronómicos, tan reales para la ciencia de su tiempo como la tierra misma. Sólo al final de su viaje entra el florentino en el Empíreo o décimo cielo, pero en este caso no puede decirse con propiedad que el poeta viaje, porque el Empíreo es imagen de la eternidad, en la que faltan las dos condiciones indispensables de lo que nosotros llamamos un viaje: el tiempo y el espacio físicos.*

Lo que se acaba de ver me parece imprescindible para la recta comprensión del poema dantesco, pues supone, de un lado, la afirmación de que hay una parte del mundo que no podemos conocer por medio de la ciencia humana, sino gracias a una revelación, y por otro lado, que aquellos hombres que no han sido capaces de superar su carnalidad, su mundanalidad, formarán parte del mundo durante toda la eternidad al quedar presos en el infierno, que se encuentra en el interior de la tierra (se verán enterrados, por así decirlo, en el objeto único de sus apetencias, lo que es una manera de justicia poética), mientras aquellos otros que renunciaron al mundo como fin último de su existencia temporal se encontrarán en el Empíreo, es decir, y para siempre, en la gloriosa eternidad que es esta incomprensible esfera. Símbolo o metáfora –según conduzcamos nuestro análisis–, el simple hecho de respetar la unidad y las características fundamentales del universo visible nos introduce de forma insoslayable en la forma mentis, *en la mentalidad, de Dante.*

Por lo general, las particularidades del mundo descrito por los poetas parecen coincidir en gran parte –y ello se advierte sobre todo en el caso de la novela– con el de la realidad natural. Esto se debe a que el autor suele valerse de la experiencia que todos tenemos de la naturaleza para facilitar nuestra aproximación a su obra, nuestra toma de contacto con su estructura poética. Pero en realidad no hay más que un paralelismo, nunca una identidad. Y esto no tarda en ser advertido por todo lector sensible y preparado, el cual es consciente de que mientras el científico indaga las leyes de la naturaleza, el poeta impone una ley particular, más o menos alejada de ellas, al mundo de su poema. Por ello puede decirse con cierta propiedad que el poeta es un creador, que las obras poéticas válidas son creaciones.

En este sentido, Dante se vale en la Comedia *del lenguaje de la filosofía, la geografía, la física, la astronomía y otras ciencia para darles un sentido nuevo. Giovanni Bottagisio escribió en su libro* Sopra la fisica del poema di Dante, *publicado el año 1807, que la* Comedia *es un «tesoro de ciencia poética maravillosa», y lo afirmó en un libro en el que trata, con varia fortuna, de comentar los préstamos científicos del poema. Lo que ahora nos importa es que este autor destaca que la que se encuentra en la* Comedia *es –por encima de sus relaciones con el lenguaje de las ciencias naturales– una ciencia poética. Y esta ciencia es «maravillosa», creo deber glosar, por varias causas, de entre las que conviene señalar dos: porque su geografía física y su cosmogonía son, siendo imaginarias, perfectamente coherentes y no niegan a los conocimientos científicos de su época, y porque ambas son una metáfora moral.*

Lo artísticamente maravilloso es, además, que nuestro poeta logra objetivizar, dando la sensación de que es independiente de él y de su imaginación, al mundo que ésta ha construido; lo que consigue, como ya supo ver Pirandello, mediante las referencias a sus dudas, terrores, sorpresas y demás sentimientos personales que parecen presuponer el progresivo descubrimiento de un mundo objetivo y exterior.

Si ésta es la concepción dantesca del mundo, ¿cuál es la que nuestro poeta se formó del hombre? Una vez más, el conocimiento de una estructura poética nos ayudará a entender el profetismo de Dante. En un estudio titulado «Las metamorfosis de la especie humana en la Divina Comedia*», y tras recordar que Ovidio es, junto a Homero, Lucano y Horacio, uno de los cuatro grandes poetas con los que Dante y Virgilio conversan en el «prado de fresco verdor» del círculo primero del infierno, traje a colación el dato, proporcionado por Gilbert Highet, de que en el poema sacro hay alrededor de cien referencias a la obra de Ovidio. No se trata, en la inmensa mayoría de los casos, de referencias a los versos eróticos del romano, tan influyentes durante la Edad Media, sino a las* Metamorfosis, *aunque también se aluda en el* Paraíso *a dos de las* Heroidas. *Si bien es cierto que Ovidio fue, de entre los grandes clásicos latinos, el menos adaptable a la moral cristiana, también es verdad que fue considerado durante el periodo medieval como uno de los mejores modelos retóricos y gramaticales; pero cualquier lector de la* Comedia *sabe que el maestro del «bello estilo»* (Inf., *I, 87) de Dante no es otro que Virgilio. Así es que hay que pensar que la atracción ejercida por Ovidio sobre nuestro poeta tuvo que deberse –sin que por ello despreciase su lección estilística– a otros motivos. Puede que uno de ellos fuese su común condición de exiliados; y parece ser*

otro la abundante información que el poeta romano suministra sobre los personajes reales o mitológicos de la Antigüedad (Curtius ha observado que las Metamorfosis *fueron para muchos de sus lectores el* ¿Quién es quién? *de los tiempos precristianos); pero sobre todo, o así me parece, el motivo principal de la gran atención que Dante prestó a Ovidio es que su poema latino es, lo mismo que la* Comedia, *un poema cosmológico en el que abundan las metamorfosis sufridas por seres humanos. En el citado trabajo estudio otros motivos que no alego en éste para no distraer la atención del lector.*

Dante, que llega a desafiar a Lucano y a Ovidio en cuanto a la invención y descripción de metamorfosis (Inf. *XXV, 94-102), considera al hombre terrenal como un ser incompleto, es decir, no totalmente desarrollado, que ha de sufrir tras su muerte una metamorfosis, preparada en vida, a consecuencia de la cual adquirirá su forma definitiva, su verdadera naturaleza. De este modo, lo alegórico y lo anagógico se funden indisolublemente en los versos de la* Comedia. *Nuestro poeta, en cuya obra hay varias referencias a la naturaleza transmutable, es decir, metamorfoseable del hombre, parece partir de la afirmación paulina de que, cuando suene la trompeta del Juicio Final, todos seremos transmutados (*Corintios, *I), afirmación que fue glosada por San Agustín cuando escribió que los hombres no somos sino gusanos, «y de los gusanos hace [Dios] ángeles». Dante aprovecha esta imagen y escribe:*

Oh soberbios cristianos, desgraciados,
que, enfermos de la vista de la mente,
confiáis en los pasos atrás dados,
¿no veis que somos larvas solamente
hechas para formar la mariposa
angélica, que a Dios mira de frente?
(Purg. X, 121-126)

Y el poeta amplía el sentido de estos versos al ir mostrándonos a lo largo de la Comedia *no sólo las metamorfosis angelizadoras y progresivas de las almas bienaventuradas, sino también las regresivas de los condenados, las cuales van desde la práctica mineralización de los envueltos por el hielo del Cocito y la conversión en cenizas de los ladrones mordidos por las serpientes, hasta la animalización de algunos de estos mismos, convertidos en reptiles ante los asombrados ojos del poeta, pasando por los transformados en hierbas, arbustos y árboles.*

No hay espacio para detenerse en la descripción de las meta-

morfosis a que son sometidas las almas de los condenados, ni tampoco para estudiar las que experimentan los espíritus bienaventurados –los cuales, en espera de la definitiva, consistente en la posesión de sus futuros cuerpos gloriosos, se aparecen ante el poeta como seres transparentes o como magníficas luminarias–, pero sí puede ponerse de relieve que, a la luz de estos datos y de los demás aducidos en el mencionado estudio, parece indudable que Dante consideraba que el hombre puede, al hacer uso de su libre albedrío, encaminarse hacia el estado de superhombre o bien hacia el de infrahombre. Ahora bien, no se trata, como en Nietzsche, cuya extrapolación a este asunto me parecería abusiva, de la esperanza de una transformación colectiva, de la formación de una superhumanidad, puesto que, desde el punto de vista cristiano, el hombre se salva a sí mismo, accediendo al estado de superyó, o se condena al hundirse en la degradación del infrayó.

Así, toda la Comedia *es una impresionante y única metáfora moral y teológica con la que su autor pretende mostrarnos cuál es –más allá de las apariencias– la verdadera naturaleza del universo y de la humanidad para la que se ha sido creado. Y en este sentido, y dejando aparte el lenguaje filosófico y científico de que frecuentemente se sirve el poeta, la lección de la* Comedia *–y de la obra dantesca en su conjunto– afirma en la actualidad su vigencia poética, invitándonos a una integración espiritual de nuestros conocimientos y vivencias en pro de una sociedad más justa en la que el hombre pueda realizarse hasta el punto de superarse a sí mismo.*

1. Ni un cuento ni un sueño

A mitad del camino de la vida
yo me encontraba en una selva oscura,
con la senda derecha ya perdida.

Infierno I, 1-3

Hubo tiempo atrás un poeta que, de pronto y sin saber cómo, se halló perdido en medio de una intrincada selva. Contaba por entonces unos treinta y cinco años y no era, por tanto, un soñador o un visionario, sino un hombre a punto de cosechar los frutos de la madurez. En su juventud había ganado fama de poeta con las composiciones dedicadas a su primer amor, pero tenía poca experiencia de la vida. Más tarde se había dedicado a tareas más arduas, y con sensato criterio había fundado un hogar y participado activamente en la vida política. Precisamente en ese tiempo en que se vio trasladado de repente a la oscuridad impenetrable del bosque, estaba a las puertas de prestar grandes servicios a su patria. Sus ambiciosos planes parecían realizarse, y confiaba en acercar un poco más a su pueblo unos objetivos que él consideraba honestos y muy beneficiosos. Su meta no consistía tan sólo en satisfacer su afán de notoriedad personal, que él sabía muy considerable; en su intimidad cada día se perfilaba con mayor nitidez el camino que debía seguir la humanidad para conseguir una forma de sociedad donde la vida se desarrollara en el apacible marco de una felicidad solidaria, y el poeta pretendía ni más ni menos que erigirse en guía de dicho camino. Pero precisamente en vísperas de su éxito social tuvo lugar su experiencia íntima más memorable, que él desveló mucho después ante los ojos del mundo; es decir, ese oscurecimiento repentino de su alma, en la que él vio la fuente de su inpiración más excelsa.

Esta serie de acontecimientos prodigiosos acaecían en una época histórica en la que Italia poseía aún regiones inexploradas cubiertas de vegetales, pobladas de animales salvajes, de espíritus buenos y malos, y dentro de las cuales, a veces, en lo más intrinca-

do de la espesura se abrían puertas a los reinos de ultratumba; cierto es que desde las cumbres de las montañas ya no se precipitaba el águila de Zeus para arrebatar a los extraviados y conducirlos a un dorado cautiverio; no obstante, en ocasiones los ángeles descendían por escalas de luz como heraldos de la misericordia para encauzar el destino de los hombres por senderos más justos. Y así como las montañas no eran simplemente montañas sino una alegoría para el hombre que tiende hacia su meta situada más allá, ni la luz únicamente luz sino el símbolo de la embajada y de la fuerza creadora de Dios, así también el bosque trascendía su significado tópico, es decir, no era sólo un lugar de abundante vegetación como nuestros bosques o parques nacionales actuales; no, iba mucho más allá: era la encarnación de lo oscuro, un paraje en el que es fácil el extravío y en el que acechan numerosos peligros al cuerpo y al alma del hombre desorientado, impotente e inerme. Las cuevas que se abrían en los parajes más recónditos podían dar paso al temible Averno, y los animales que tenían en ellas –o en él– sus guaridas y que constituían una amenaza para todos los extraviados, encarnaban, bajo sus múltiples nombres, todo cuanto estorba al hombre y le aparta de su deseo de luz y de su amor por la justicia: orgullo, lujuria, codicia, envidia, cobardía, éstos eran los nombres de los demonios que, conocidos desde tiempos inmemoriales como rivales de los ángeles, no habían perdido vigor ni fuerza en épocas posteriores en que una nueva criatura, la máquina, parecía capaz de satisfacer todos los deseos humanos.

Pero volvamos a nuestro personaje, a ese hombre perdido y ambicioso que se recrea en sus planes de altos vuelos: lo vemos ahora esforzándose por salir de los profundos barrancos del bosque, ascendiendo escarpadas pendientes, sumergiéndose un poco más a cada paso en un espantoso miedo, hasta que tras ímprobos esfuerzos divisa un laberinto de cumbres iluminadas por los primeros rayos del sol. Ya se cree a salvo, libre de la oscuridad de la noche, pero no cuenta con las fieras que han abandonado sus guaridas –del infierno– para interceptarle el paso.

En primer lugar aparece un demonio menor: un guepardo de piel moteada, que con su figura simboliza la vanidad, la lujuria, la envidia, es decir, la tentación de todas las cosas atractivas del mundo, riesgo que nuestro hombre creía haber superado gracias a una severa y práctica disciplina. Al hombre le resultaría sencillo atrapar

Página miniada de la Divina Comedia *que forma parte de un manuscrito del s. XIV.* ►
Biblioteca Laurenciana, Florencia.



IVSTICIA

Incipit primus cantus comedie Dantis alegherij in quo proemium facit ad totum opus.

DIBIGVA

El mezzo
del cami
di nostra
vita.
Mi ritro
vai per
una sel
va scura
Che la di
ritta via
era smar
rita

E quanto a dir qual era e cosa dura
questa selva selvaggia et aspra e forte
che nel penser rinova la paura.
Tante amara che poco e piu morte
ma per tractar del ben chio vi trovai
diro dellaltre cose chio vo scorte.
Io no so ben ridir comio vintrai
tantera pien di sonno a quel punto
che laverace via abandonai.
Ma poi chio fui al pie dun colle giunto
la dove terminava quella valle
che mavea di paura il cor compunto
Guardai in alto et vidi le sue spalle
vestite gia de ragi del pianeta
che mena dritto altrui per ogni calle

Allor fu la paura un poco cheta
che nel lago del cor mera durata
la notte chio passai con tanta pieta.
E come quei che con lena affannata
uscito fuor del pelago alariva
si volge alacqua pericolosa et guata.
Cosi lanimo mio chancor fuggiva
si volse retro a rimirar lo passo
che no lascio giamai persona viva.
Poi chebbi riposato il corpo lasso
ripresi via per piaggia diserta
si chel pie fermo sempre eral piu basso
E decco quasi al cominciar delerta
una lonza leggiera e presta molto
che di pel macilato era coperta
Et non mi si partia dinanzil volto
anzi impedia tanto il mio camino
chio fui per ritornar piu volte volto
Tempo dal principio del matino
el sol montava insu con quelle stelle
cheran con lui quando lamor divino
Mosse da prima quelle cose belle
si cha ben sperar mera cagione
di quella fiera la gaietta pelle.
Lora del tempo e la dolce stagione
ma non si che paura non mi desse
la vista che mapparve dun lione.



y domeñar con el cordón de franciscano ceñido en torno a sus caderas a ese animal furtivo que sólo es capaz de amedrentar a los locos y a los espíritus vulgares. Pero todo su coraje se desvanece al divisar a un león iracundo y furioso, más tarde llamado Superbia, y a una loba muy delgada que, rechinando los dientes, le va pisando los talones. La loba simboliza, de manera muy especial, la codicia y la ambición de poder (pero incluso tratándose de una simbología en apariencia diáfana, no debemos dejarnos llevar por interpretaciones demasiado unilaterales y simples), representa el apetito desmedido y sin límites que todo lo destruye, y provoca en el hombre tal pavor que le hace retroceder de nuevo a la oscuridad del abismo, a la eterna noche del bosque del error, del que ingenuamente creía haberse salvado.

Luego sale a su encuentro una extraña aparición: una figura pálida e imprecisa, que parece brotar de las mismas tinieblas, comienza a perfilarse, rodeada de una luz fantasmal. El espíritu, con voz débil y ronca, descubrió su identidad al hombre con palabras lacónicas y dignas: quien le salía al encuentro a él, hombre con experiencia de la vida, sereno y consciente de su propósito, no era otro que el olvidado ideal de sus años juveniles; sí, era su propia juventud perdida la que se alzaba ante él, un poeta del pasado, muerto siglos antes, a quien había intentado emular en su juventud, cuando nuestro hombre situaba el amor y la poesía por encima de cualquier otra cosa.

Y el espíritu del poeta de la antigüedad pagana le habló, y éstas pudieron ser más o menos sus palabras: «Te está vedado el acceso directo a la montaña de la luz; los tres animales te impiden la visión de Dios y la vuelta a tu ciudad... Yo he venido a mostrarte otro camino, el único que te está permitido cruzar; un camino que te llevará por todo lo existente, comenzando por las profundidades del abismo más hondo para ascender al fin a la luz. Y para que no vaciles ni temas, te daré una señal: me envía tu amada muerta, esa dama a quien ensalzaste en tus poemas juveniles, la mujer que fue el sol de tu juventud, que esta misma noche ha descendido desde el Cielo más alto hasta las profundidades del Averno para pedirme –puesto que fuiste en otro tiempo mi discípulo– que te ayudara a salir de esta encerrona que te tiende el destino.»

Entonces el hombre supo que el amor, la juventud y la poesía –esa triple constelación que en otro tiempo dominara su vida– ha-

◀ *Los tres animales simbolizan otros tantos vicios que se cruzan en el camino hacia Dios. Página de la* Divina Comedia *en la Biblioteca Nacional de Madrid.*

bían retornado a su alma de improviso en un momento en que estaba a punto de traicionarlas. Sí, el amor, la juventud, y la poesía habían hecho renacer en lo más profundo de su espíritu las llamas de un entusiasmo casi olvidado, le habían despertado para que recobrara su auténtica individualidad, para que ahuyentara de su yo las tinieblas que lo cubrían, aun cuando la tarea era casi sobrehumana, y el camino muy escarpado y sombreado de ocultos terrores. Y así nuestro personaje sigue al antiguo poeta en su viaje hacia las profundidades.

Posteriormente el poeta relatará esta peregrinación asombrosa durante siete días alrededor del mundo, y la mayor parte de la gente la mirará con desconfianza e incredulidad. Pero ¿por qué ha de ser todo esto más inverosímil que los infortunios concretos que persiguieron a este hombre, como su exilio atestiguado por la historia o sus avatares de represaliado por cuestiones políticas? ¿No fueron todas estas circunstancias objetivas el principio de todo lo demás, las que le condujeron a alcanzar cotas mucho más altas que los éxitos sociales a los que había aspirado? Sobre todo teniendo en cuenta que en su viaje atesoró las dádivas y riquezas procedentes de las almas inmortales de los tres reinos de ultratumba.

Esto no es un cuento, ni tampoco un sueño: es un viraje vital. Y aquel que lo experimentó, ya sea como visión de creencias admitidas, como ficción poética, o bajo cualquier otra forma de realidad activa, refirió todo su desarrollo en un libro que se ha convertido en el poema más famoso de la literatura universal. Tiempo después de morir su autor se le llamó *Divina Commedia.*[1] Y al hombre, Durante Alaghieri, Aldighieri o Alighieri,[2] que fue salvado de la confusión y del anonimato y conducido a la inmortalidad histórica, le conoce cada uno de nosotros por su nombre abreviado de Dante.

2. Las hojas desprendidas del recuerdo

Conocemos el año de nacimiento de Dante gracias al diablo Malacola (Malacoda) de Malossacos (Malebolge) –*Infierno*, círculo VIII, pozo V–, jefe de un batallón de burlescos diablos inferiores que, con sus picas, garfios, garras y colmillos, fustigan y guardan a los rufianes que purgan sus culpas en un lago de pez hirviente. Como el diablo tiene que respetar la inmunidad de Virgilio y de su protegido, quiere al menos jugarles a ambos poetas una pequeña mala pasada, seduciéndolos con halagos para hacerles dar un rodeo, y con el fin de hacer su mentira más creíble trae a colación una verdad por entonces de dominio público: el terremoto que al morir Cristo sacudió el mundo, afectando incluso al mismo infierno:

Cinco horas más tarde de esta hora,
hizo ayer mil doscientos y sesenta
y seis años que hundióse.

(Inf. XXI, 112-114)

Según la opinión vigente entonces (*Convivio* IV, 23), Cristo había muerto hacia el mediodía del Viernes Santo del año 34. 1266 + 34 = 1300, más un día menos cinco horas: son, pues, en ese momento las siete de la mañana del Sábado Santo. Dante ha comenzado su viaje por el infierno hace unas doce horas, es decir, en la noche del Viernes Santo[3] de 1300, año del famoso jubileo romano. En el primer verso de su poema, Dante precisa: *A mitad del camino de la vida*; por entonces la duración normal de la vida humana se calculaba en la edad bíblica, setenta años; y por tanto, según el uso idiomático de entonces, la mitad de la vida humana eran los treinta y cinco años. En el *Convivio* (cuarta parte, capítulos 23 y 24) Dante justifica con razones detalladas esta creencia acudiendo a la metáfora del arco de la vida y teniendo como punto referencial la edad de Cristo. Las palabras del diablo sintetizan ambas referencias cuando habla del arco del puente y del aniversario del año trigésimo cuarto de la vida de Jesucristo. Con este jue-



Dante Alighieri (Würzburg 1966)

Emilio Cecchi y Natalino Sapegno: *Storia della letteratura italiana*. Collezione Maggiore Garzanti. (Milán 1965)

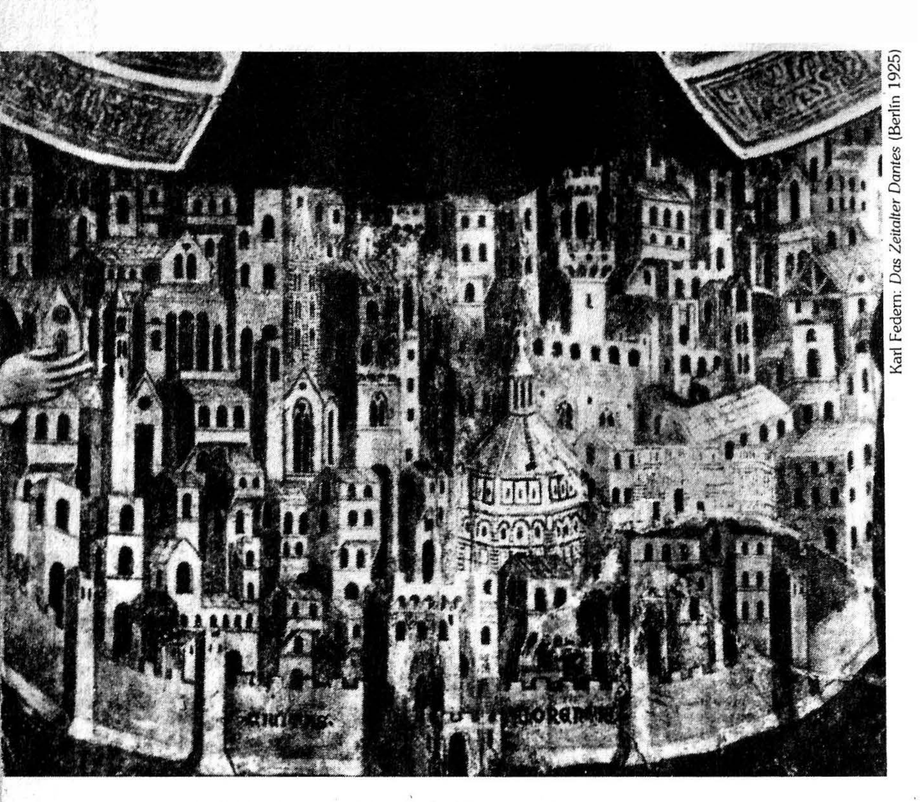


Fragmento de El Infierno, *mosaico realizado entre 1270 y 1280 y atribuido a Coppa di Marcoraldo. Baptisterio de San Giovanni, Florencia.*

◀ *El peregrino Dante, huyendo de las fieras, se aproxima al poeta Virgilio. Página perteneciente al Códice del Cristianeum, Altona.*

go de alusiones, Dante nos permite situar su nacimiento en el año 1265. Y para no dejar lugar a dudas, lo confirma en otro pasaje del poema, cuando el peregrino calma sus diez años de sed al encontrarse con Beatriz en el paraíso terrenal: según la *Vita Nuova* Beatriz había muerto en 1290, por tanto hay que fijar dicho encuentro en el año 1300.

Un poco más adelante, en el pozo sexto de Malebolge, nos enteraríamos también, si no lo conociéramos, del lugar de nacimiento del poeta. Dos hipócritas, miembros de una hermandad espiritual que a causa de sus ansias de placeres mundanos eran



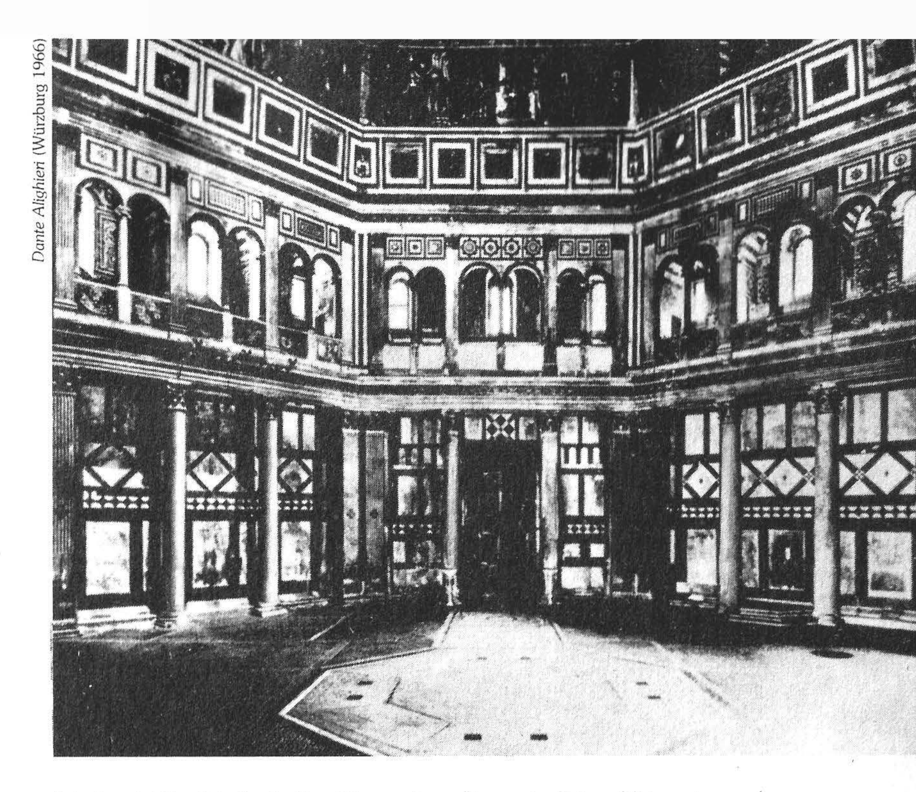
Karl Federn: *Das Zeitalter Dantes* (Berlín 1925)

La ciudad de Florencia. Detalle del fresco del siglo XIV, *titulado* La Madonna della Misericordia, *que se conserva en el oratorio del Bigallo, Florencia.*

conocidos como «hermanos vividores» (*frati gaudenti,*)[4] están condenados a caminar cubiertos por mantos dorados por fuera y forrados de plomo por dentro; al oír al poeta reconocen su lengua como toscana y le preguntan por su origen. Dante les responde así (*Inf.* XXIII, 94- 95):

«Yo nací –les repuse– y he crecido
al pie del Arno bello, en la gran villa...»

Sólo puede tratarse de Florencia, y así lo ratifica más adelante cuando el conde Ugolino, que murió encarcelado en las mazmorras, alzando la vista desde la tumba de hielo en la que está metido, identifica al poeta como florentino por su habla (*Inf.* XXXIII, 10-12):



Dante Alighieri (Würzburg 1966)

Interior del Baptisterio de San Giovanni, en Florencia. Este edificio octogonal fue construido hacia el año 1000 sobre los restos de una iglesia del siglo V.

No sé quién eres tú e ignoro cómo
has bajado hasta aquí: por florentino,
cuando oigo tus palabras, yo te tomo.

El poeta menciona en varios pasajes la iglesia en la que recibió el bautismo, el Baptisterio de San Giovanni, monumento celebrado en la actualidad con toda justicia como uno de los más bellos y antiguos de Italia; por ejemplo, en los versos iniciales del canto XXV del *Paraíso*, Dante, desde el exilio, deja oír su voz preñada de nostalgia:

Si aconteciese que el poema sacro
en el que han puesto mano cielo y tierra,
y por el que hace mucho me demacro,

venciera la crueldad que me destierra
del redil en que yo era corderuelo,
contra los lobos que le mueven guerra;
con diferente voz, con otro pelo
retornaré poeta, y en la fuente
de mi bautismo tomaré el capelo.

Observamos que el poeta se propone un doble objetivo: aplacar a su ciudad natal con su producción literaria, y además ceñir en el futuro su cabeza con la corona de laurel durante un homenaje oficial como poeta que se le tributaría en la iglesia donde fue bautizado.

Cuántos eran entonces los rebaños / del redil de San Juan, pregunta a su antepasado Cacciaguida en el canto XVI del *Paraíso*; pero antes, los pozos de llamas del infierno en los que los papas expían los pecados de simonía le recuerdan a *mio del San Giovanni*, iglesia en la que, al parecer, había agujeros similares para los bautizos en masa que se celebraban el Sábado de Gloria y el de Pentecostés; en este mismo pasaje, el poeta aprovecha la ocasión para justificar su comportamiento y responder a una calumnia ostensible aduciendo que cuando rompió una de estas curiosas pilas bautismales, lo hizo exclusivamente para sacar a un niño que se ahogaba (*Inf.* XIX, 16-21), y no –añadimos nosotros– para protestar contra el sacramento del bautismo, como lo hicieron algunas sectas heréticas.[4]

Todos estos pasajes, por un lado, caracterizan la técnica de la digresión, el método de las alusiones entreveladas y el gusto por los juegos de ingenio y los acertijos, y por otro, revelan la exactitud y minuciosidad de los datos cronológicos y topográficos.

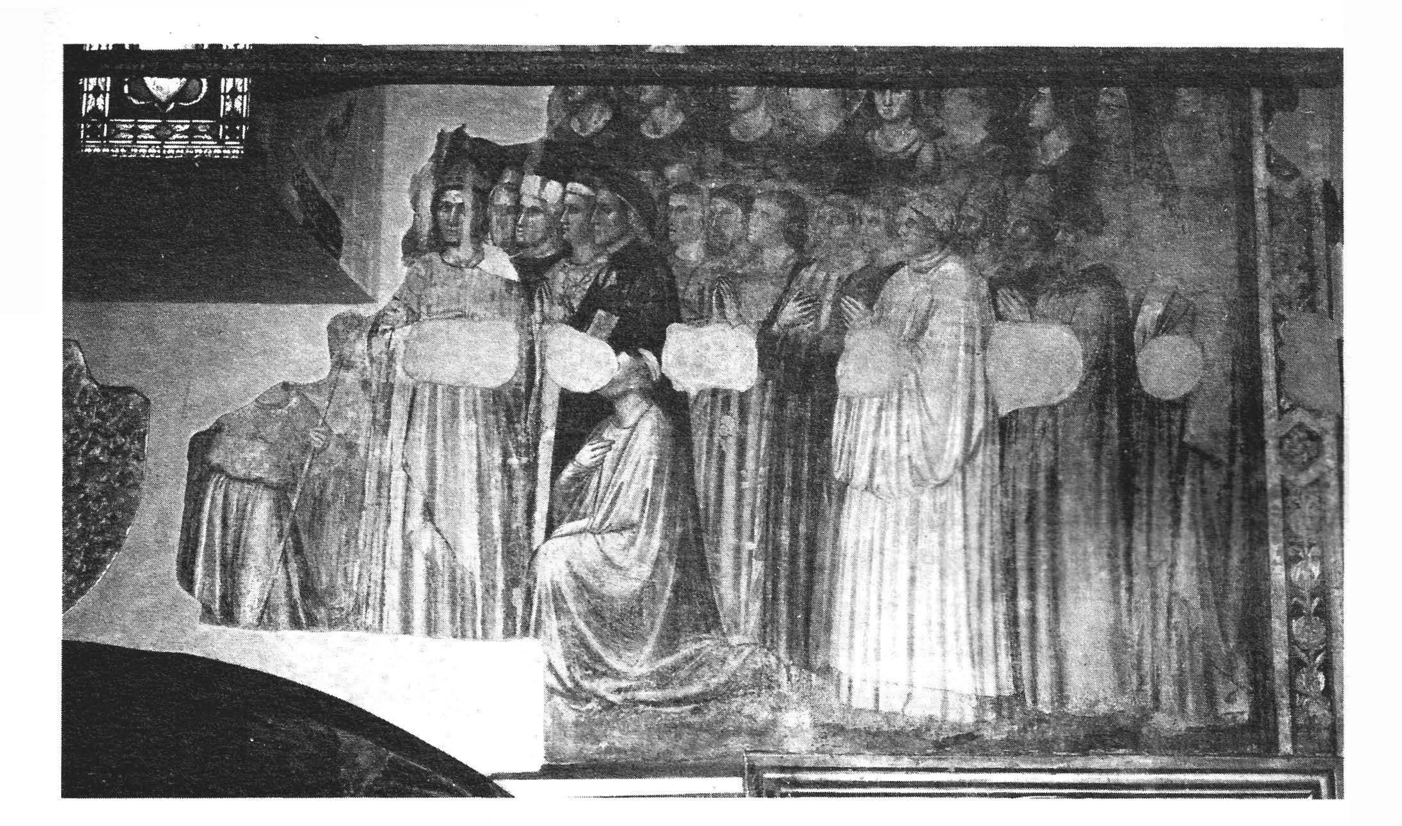
Cuando el poeta asciende desde el cielo de Saturno al cielo de las estrellas fijas (*Par.* XXII, 112 ss.) le recibe *el signo que sigue al Toro* –o sea, Géminis–, y nos explica a continuación el motivo:

Oh gloriosas estrellas, luz preñada
de gran virtud, por quien la mente mía,
como quiera que sea, fue alumbrada;
con vosotras nacía y se escondía
el padre de la vida mortal, cuando
yo en Toscana el primer aire sentía.

Dicho de otra manera: Dante nació bajo el signo de Géminis; sabíamos ya el año, y ahora también el mes: entre el 18 de mayo y el 17 de junio. Witte y Vezin aventuran como hipótesis verosímil la



El Baptisterio de San Giovanni en una página del Códice Rustici, 1448. Biblioteca del Seminario Maggiore, Florencia.



fecha del 30 de mayo, fiesta de la santa florentina Lucía, cuya intervención en circunstancias difíciles (*Inf.* II, 97 y *Purg.* IX, 19) hallaría así una explicación plausible. En mi opinión no existe motivo alguno para interpretar dicho personaje como una alegoría, bien de la fe, de la justicia o de cualquier otra idea abstracta, sobre todo porque en este caso concreto, al igual que en otros intentos de forzar interpretaciones simbólicas de las figuras de la *Commedia*, las diferentes tesis se contradicen unas a otras. A la vista del papel predominante que desempeña el mito de Florencia en el pensamiento de este poeta, es obvio que no se trata de la santa de Siracusa, sino de la florentina.

Dentro de este mito se encuadra también la insistencia de los florentinos, y en especial de los antepasados del poeta, en retrotraer su origen hasta los romanos, y en hacer descender a éstos de los troyanos de Eneas, según canta Virgilio, el paternal maestro de Dante. Su otro maestro, Brunetto Latino, condenado a sufrir la lluvia de fuego del séptimo círculo del infierno, saluda al poeta en una escena conmovedora y llega incluso a identificar a los enemigos de Dante, situados en el seno del mismo partido, con los etruscos de Fiésole, que descendieron en la antigüedad de las montañas, pergeñando una de esas teorías racistas de tan notorio influjo en el pasado como en nuestros días:

Las bestias fiesolanas su basura
hagan de sí, mas no toquen la planta
si alguna nace aún en su aradura
en que reviva la simiente santa
de la romana gente fundadora
del que hoy es nido de malicia tanta.

(Inf. XV, 73-78)

Dante retoma con mayor detalle la cuestión de sus antepasados aprovechando el encuentro con su tatarabuelo Cacciaguida en el cielo de Marte; dicho encuentro es con mucho el más largo e importante de toda su peregrinación, y puede compararse con el de Eneas y su padre Anquises. En él, Dante aclara noticias, explicaciones y situaciones que hasta entonces sólo habían gozado de alusiones ocultas. No deja de provocar asombro, a la vista de las referencias al padre de Eneas (citado además en otras tres ocasiones a lo

◀ *Fresco de G. di Bondone que representa a Dante entre Beatriz y su maestro Brunetto Latino. Antigua capilla del Bargello, Florencia.*

largo de la *Commedia*), que no hallemos ni la más mínima alusión al padre del poeta. Conocemos muy pocos datos del viejo Aldighiero; vivió posiblemente de negocios monetarios a pequeña escala, y al morir –en 1280 como fecha más tardía– legó a los hijos e hijas de sus dos matrimonios (Dante procedía de la unión con su primera esposa, Bella, fallecida antes de 1270) una fortuna apreciable y bien colocada. Este inexplicable silencio del hijo alcanza también a su madre,[6] muerta cuando Dante contaba tres o cuatro años; a su esposa, que le sobrevivió y permaneció en Florencia al partir el poeta para el destierro en 1302, de modo que es probable que no volviera a verla nunca; y a sus hijos, que después le seguirían al exilio: el más absoluto silencio se cierne sobre todas estas personas. La pintura de la intimidad cálida y hogareña de una familia idílica no habría encajado bien dentro del contexto general del magno poema; sin embargo, en un par de ocasiones, el poeta deja traslucir en sus versos el dolor que le causa la pérdida de su hogar y lo penoso que le resulta la separación de su familia y de su comunidad; así, cuando Carlos Martel le pregunta:

Y él insistió: Que el hombre perdería
si no fuese sociable, ¿se concibe?

Dante le responde sin titubear un momento:

Sí, dije, y cuestionarlo no podría.

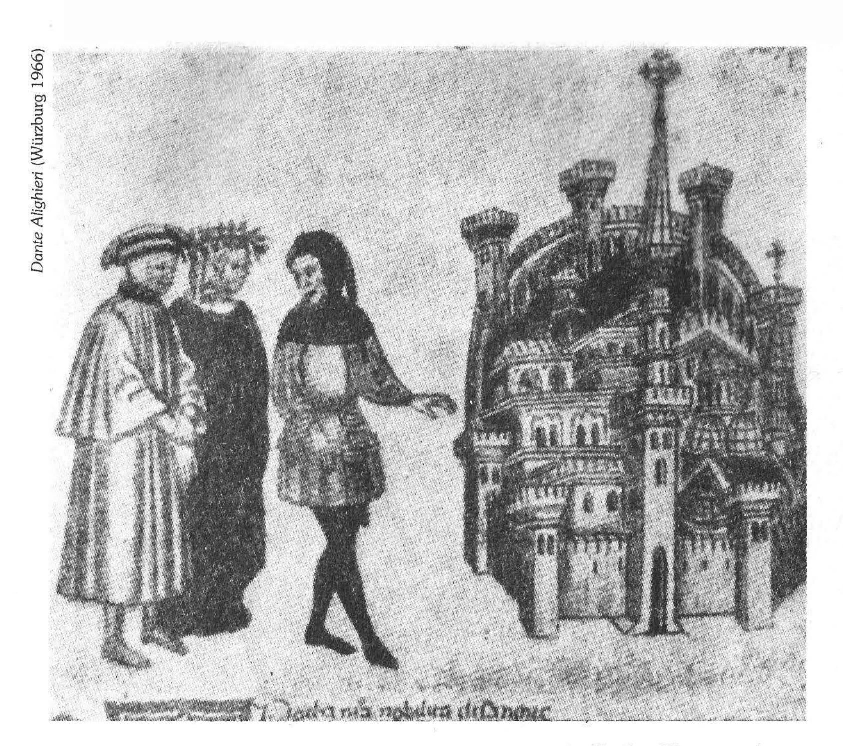
Y cuando Cacciaguida le pronostica su futuro inmediato, sus palabras revelan un sincero pesar:

Todo lo que más amas, sin tardanza
has de dejar; y es ésta la primera
flecha que el arco del destierro lanza.

(Par. XVII, 55-57)

Pero antes de desembocar en el núcleo de su mensaje, que el poeta ha situado en el centro de la composición sobre el paraíso (cantos XV, XVI y XVII de un total de 33), Dante, asombrado, se entera –y con él todos sus futuros biógrafos– cómo adoptó su tatarabuelo el apellido Alaghieri o Aldighieri. Cacciaguida se había casado con una mujer de Lombardía que llevaba dicho apellido, y al tener su primer hijo, Alaghiero I, le dio el apellido de su suegro, siguiendo la costumbre de aquella época. La etimología habitualmente admitida de este nombre (que cobra diferentes sentidos se-

Dante Alighieri (Würzburg 1966)



La antigua Florencia según la descripción de Cacciaguida. Códice Pluteo, siglo XV. Biblioteca Laurenciana, Florencia.

gún las distintas grafías) respondería al origen lombardo de su ascendiente.

De su primer portador, el bisabuelo de Dante Alaghiero I, Cacciaguida dice únicamente que *el monte y primero suelo / por cien años y más ha recorrido.* La frase alude al primer cerco del monte del purgatorio en el que se expía el orgullo, y del sobresalto que Dante experimentaba durante su visita cabe colegir que el poeta también estaba afectado por ese rasgo caracterológico que a veces acarrea consecuencias tan funestas: a excepción de Cacciaguida, Dante sólo encuentra a otro miembro de su familia, un tío, que en el pozo del infierno donde pagan sus culpas los que sembraron la discordia, le hace un mudo reproche por haber dejado sin venganza (*vendetta*) su asesinato...[7]

Ese orgullo, heredado por Dante de sus antepasados, se manifiesta también al indagar sobre sus raíces familiares. El poeta retrotrae su origen a romanos y troyanos, las primeras frases que le

dirige su antepasado en el Cielo de Marte son en latín,[8] y Beatriz tose con tono de ligera burla[9] por el arranque de vanidad que supone la respuesta de Dante en la que utiliza el tratamiento *Voi* (vos) de la Roma clásica.[10] Numerosos investigadores han recalcado el hecho de que Cacciaguida no se detenga en precisiones sobre sus ascendientes, a pesar de que era una ocasión inmejorable para continuar desenredando la madeja hasta los romanos; en cambio Cacciaguida se limita a consignar que sus padres vivieron en el mismo barrio en el que nació Dante:

Baste de mis mayores oír esto:
que quiénes eran y de do vinieron
más es callar que razonar honesto.

(Par. XVI, 43-45)

¿Debemos interpretar estas palabras como una alusión a la improcedencia de un autoelogio, tal como vemos en otros pasajes del poema? Lo más probable es que el mismo Dante no conociera datos más precisos. (Averiguar el nombre del padre de Cacciaguida, Adamo, ha exigido una paciente y laboriosa investigación.) Es imposible determinar si existe alguna relación entre el prudente silencio de Cacciaguida y el mutismo del poeta sobre su propio padre.

En cualquier caso, por lo que se refiere a sus descendientes, Cacciaguida se detiene al llegar a su orgulloso hijo, el bisabuelo de Dante; ni siquiera menciona uno de los motivos por los que podría sentirse orgulloso de él, es decir, el matrimonio de Alaghiero I –que hoy conocemos por documentos de archivo– con una hija del gran Bellincione Berti; de aquí que el abuelo de Dante (al que la *Commedia* no menciona ni siquiera de pasada) llevase el nombre de Bellincione. En cambio Cacciaguida alude a los otros tres yernos de Bellincione Berti: el conde Guido, que desposó a la *muy buena y fiel Gualdrada* (*Inf.* XVI, 37), Donati y Adimari. Seguramente, los versos 97-99 del canto XVI del *Paraíso* aluden a Bellincione, hijo de Alaghiero y abuelo de Dante.

Los Ravignani vi, que cuna han dado
al conde Guido y a cuanto hoy en día
lleva de Bellinción el nombre honrado.

Las relaciones familiares forman un laberinto tan inextricable como las callejuelas de la Florencia medieval.

3. Los años de juventud en Florencia

Si paseamos por los barrios más antiguos de la ciudad y dejamos volar la imaginación, todavía podremos hacernos hoy una idea del aspecto que debió de tener la Florencia de Dante. Cacciaguida vino al mundo en el viejo «sexto» de Porta San Pietro; en él se levantaba la casa de los Alighieri (destruida en 1302), rodeada por las casas, torres y palacios de muchas familias amigas o enemigas cuyos nombres –los Portinari, los Donati, los Cavalcanti, los Cerchi– se hicieron famosos gracias a la obra de Dante. El barrio aún conserva hoy, hasta cierto punto, el trazado primitivo de sus calles, que por un lado comprendía el espacio situado entre el Baptisterio de San Giovanni –en el que Dante fue bautizado– y el Palazzo Vecchio. El poeta presenció la colocación de la primera piedra del palacio antedicho y quizá hasta llegó a reunirse en la parte más antigua con el consejo al ser nombrado prior. En el otro extremo, lo delimitaban el Bargello –en el que durante el siglo XIII alternaban sus cargos el «capitán del pueblo» y el burgomaestre– y la antigua casa del Consejo Orsanmichele. Actualmente, más allá de Calimala, los recovecos y muros comprendidos entre la Via Porta Rossa y el Borgo SS. Apostoli aún guardan un cierto aire sugestivo del cuadro de conjunto que debía de envolver primitivamente los pocos grandes monumentos de aquella época que hoy se conservan. El odio fratricida y ávido de destrucción de los florentinos y la prolífica creatividad de siglos posteriores han borrado las huellas del aspecto primitivo de las construcciones del *Ducento* (es decir, del siglo XIII). Incluso el Baptisterio sufrió cambios en sus fachadas durante el siglo siguiente; en el Palacio de los Priores (iniciado en 1298) las obras se sucedieron hasta entrado el siglo XVI. En el XIII estaban a punto de concluirse los mosaicos del interior de la cúpula del Baptisterio, que habían comenzado maestros venecianos y bizantinos, aunque las zonas inferiores fueron finalizadas más tarde. El «Juicio Final», con sus marcados contrastes entre el paraíso y el trono de Dios resplandecientes y el sombrío infierno, debió de estimular desde fechas tempranas la fantasía del



Piero Bargellini: *Vita di Dante* (Florencia 1964)

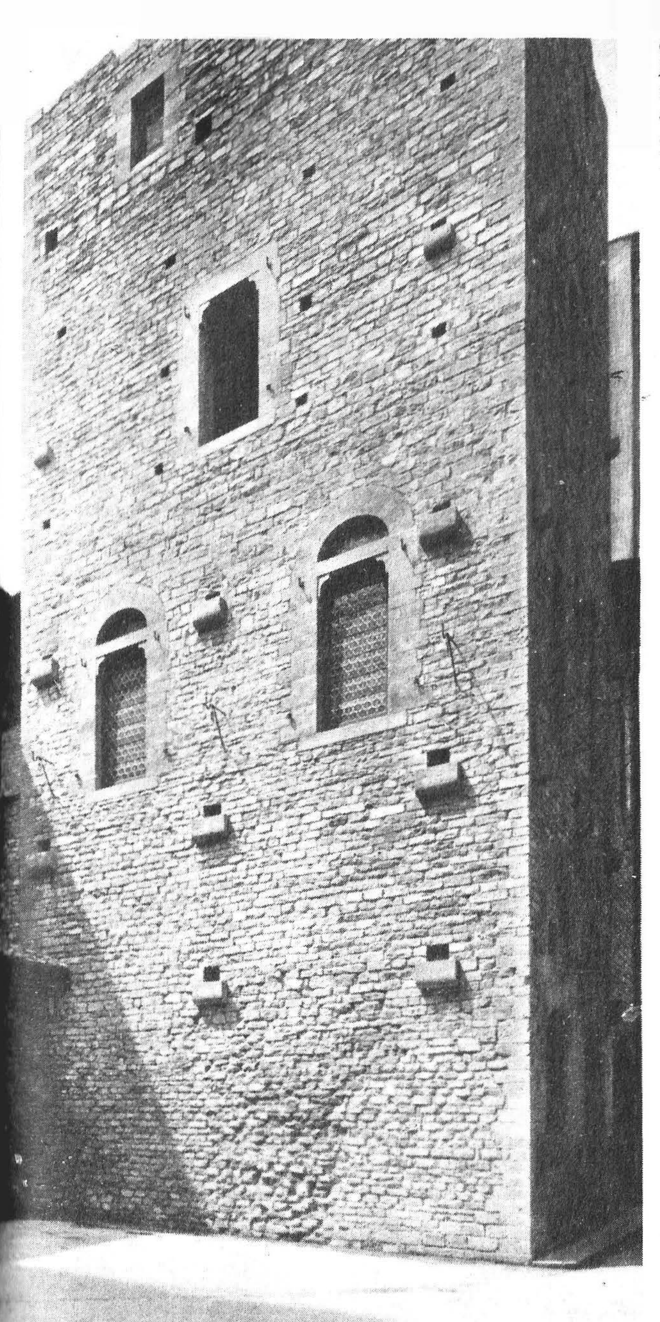
El palacio Bargello, sede sucesivamente del capitán del pueblo, del burgomaestre y, por último, del jefe de policía.



Konrad Falke: *Dante* (Munich 1922)

La Badia florentina, según aparece en el Códice Rustici. Biblioteca del Seminario Maggiore, Florencia.





Casa de Dante en Florencia, según una reconstrucción debida al proyecto del ingeniero Toquetti (1911).

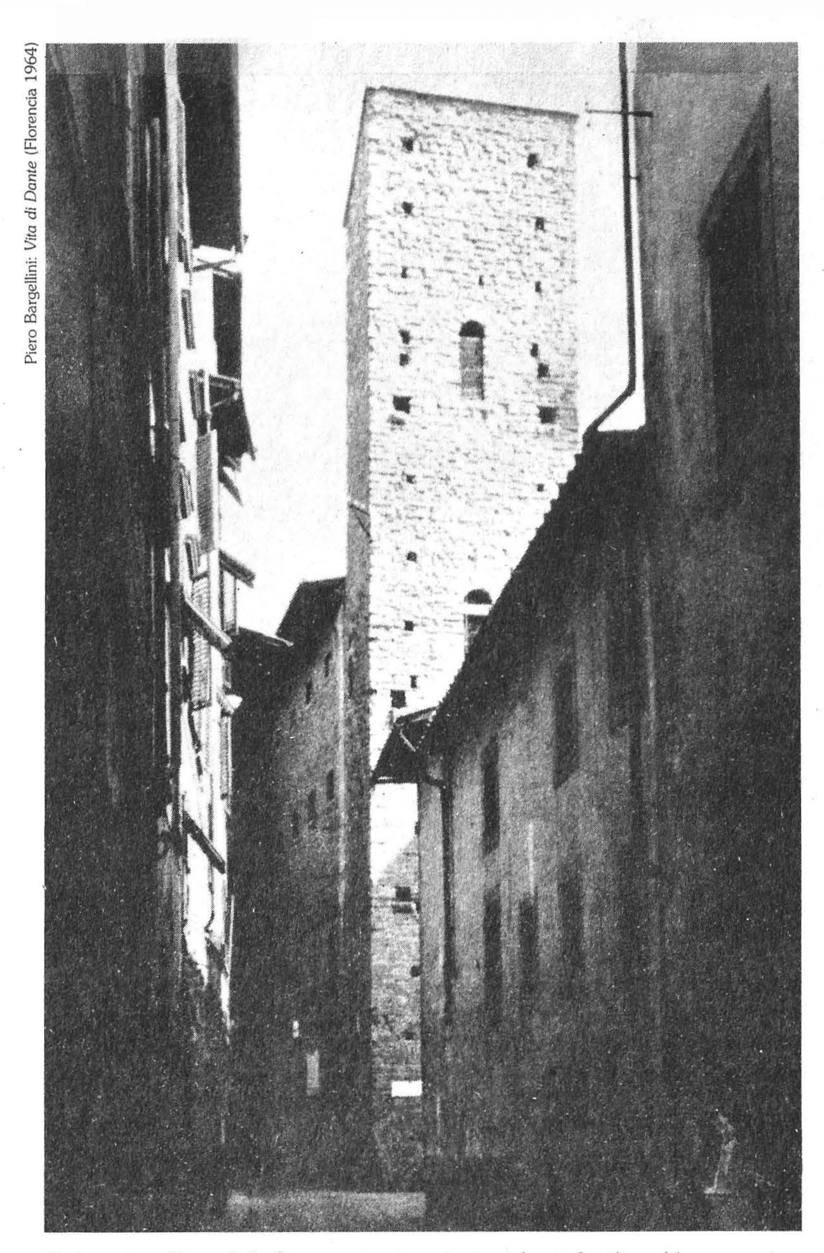
futuro poeta. No ha de extrañarnos, por tanto, que ya en la *Vita Nuova* algunos pasajes atestigüen el propósito de tratar desde una perspectiva poética el tema de los reinos del más allá.

El joven Dante debió de sentar las bases de su formación en las escuelas de gramática de las órdenes mendicantes, que se habían instalado en los suburbios fuera de las murallas, en los *borghi*, lugar de residencia de la gente pobre; los más influyentes eran los franciscanos de Santa Croce y los dominicos de Santa Maria Novella; no obstante, hemos de reseñar que la construcción de las iglesias que hoy conocemos se inició en una época relativamente tardía: Santa Maria Novella en 1279, y Santa Croce en 1294.

En los años de juventud del poeta existía aún un número considerable de iglesias románicas: extramuros de la ciudad los dos monumentos más característicos –hoy universalmente conocidos– eran San Miniato al Monte y la abadía de Fiésole; intramuros, la abadía florentina (que albergaba el sarcófago del marqués Hugo), Santa Reparata –antigua sede episcopal que pasó a la catedral gótica iniciada en 1294 y que es la que hoy conocemos–, y además San Salvatore, Santi Apostoli, San Jacopo sopr'Arno, San Pietro Scheraggio, monumentos todos ellos reformados o destruidos posteriormente. Hoy nos movemos entre reconstrucciones góticas, nuevos edificios clásicos y algunos modernos intentos de restauración más o menos afortunados.

La Casa di Dante es una de las reconstrucciones menos felices de nuestro siglo: se construyó en 1911 de mampostería imitando un vago estilo medieval en el lugar en que se supone se alzaba la casa paterna de Dante o las casas de los Elisei. Desde 1960, en sus salas luminosas y provistas de espaciosas ventanas y balcones, alberga una colección muy digna de aplauso de material informativo sobre el poeta, por lo que es muy recomendable su visita. Ahora bien, sería un gran error creer que la casa en la que transcurrió la infancia de Dante ofrecía un aspecto tan confortable como el que presenta el museo.

Resulta difícil hacerse una idea del estilo severo de las viviendas del siglo XIII, pues hasta en las torres familiares que, con mayor o menor deterioro, se conservan se agrandaron más tarde puertas y ventanas. El palacio más famoso del *Trecento*, el Davanzati, procede de un periodo de relativa paz ciudadana, en el que podían permitirse el lujo de la luminosidad, aberturas de mayores dimensiones y una fachada de aspecto mucho más acogedor y hospitalario; precisamente, frente al palacio Davanzati, los restos de la casa-torre dei Foresi pueden proporcionarnos cierta información objetiva del estilo de construcción civil durante la época de Dante; ade-



Piero Bargellini: *Vita di Dante* (Florencia 1964)

En la antigua Torre della Castagna, perteneciente a alguna familia noble, se reunían los priores antes de la construcción del Palazzo della Signoria.



más, en la Via Dante Alighieri todavía se yergue la Torre della Castagna (restaurada en el año 1921), antigua torre defensiva en la que, a partir de 1282, se reunieron los priores hasta que se edificó el Palazzo della Signoria.

A principios del siglo XIII, Florencia poseía más de ciento cincuenta torres pertenecientes a familias nobles, que a veces alcanzaban alturas de setenta metros; en 1250, tras la victoria del *popolo*, la primera constitución democrática prohibió construir por encima de los veintinueve metros (cincuenta varas florentinas), y todos los edificios de particulares que habían escapado a las oleadas de destrucción desatadas en el año 1248 como consecuencia del levantamiento fueron demolidos hasta cumplir el límite máximo prescrito.

La ciudad de San Gimignano, edificada sobre una colina, nos ofrece todavía en la actualidad un modelo a escala reducida. Hemos de imaginarnos la Florencia del Medievo como un bosque de torres, sin una distribución regular, agrupadas en torno a los distintos clanes familiares. Una ciudad sembrada de fortalezas privadas, en medio de las cuales, en las estrechas callejuelas, se apiñaban las casas de los pequeños burgueses; daba la impresión de que cada vecino se prevenía contra los demás: en vez de ventanas, las viviendas tenían en general simples troneras, a través de las cuales se podía atisbar siempre el espacio situado ante las puertas, también muy estrechas y reforzadas. En la actualidad, aún se distinguen muy bien los agujeros de los muros tras los voladizos en los que se apoyaban los maderos de puentes peligrosos y aéreos para pasar de una torre a otra, sorteando así la trampa mortal que suponían las callejuelas. Pero no eran sólo los propósitos defensivos y la inseguridad ciudadana habitual en esa época lo que impulsaba a las familias nobles a construir en vertical; la escasez de espacio dentro de las murallas de la ciudad hubiera sido casi motivo suficiente para erigir estos primeros rascacielos de la humanidad, esas torres vivienda que parecían rivalizar con los campanarios de las iglesias. (Cierto es que no se edificaron catedrales tan altas como las del gótico francés, aunque a mediados del siglo siguiente el Campanile de Giotto alcanzó una altura de ochenta y dos metros.) Esta misma penuria de espacio determinó una ampliación de las viviendas de familias pudientes, fenómeno que acabó por oscurecer las calles casi por completo.

Dentro de este cuadro sombrío y opresivo se movía la Florencia medieval: es la otra cara del estilo de vida honesto y sencillo que

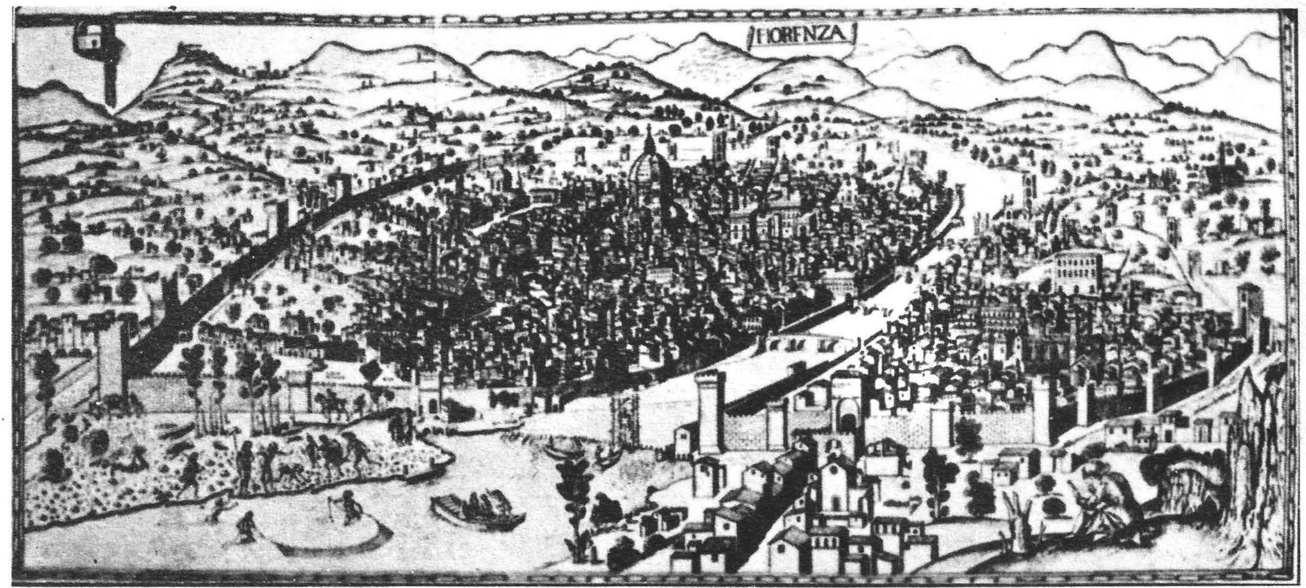
◀ *Panorámica de las Torres de San Gimignano.*

Cacciaguida alaba en su ciudad natal. La ciudad se caracterizaba también por su semblante festivo, abierto al mundo, por su amor al progreso, por la inteligencia preclara de sus habitantes, su avidez de novedades y su amplitud de miras. Con asombrosa celeridad, el lujo y la frivolidad se convirtieron en la impronta de esa sociedad florentina que con tanta virulencia censura el antepasado de Dante, asentándose sobre el racionalismo de los Hohenstaufen, de tanta trascedencia en la historia de las ideas durante la primera mitad del siglo, durante esa breve pero decisiva época de racionalismo que no tardaría en retroceder ante el terror impuesto por un dilatado periodo de restauración clerical. Los primeros inquisidores fueron ignominiosamente expulsados por los florentinos; pero a la larga, ni siquiera Florencia, uno de los focos de la herejía de los patarenos, pudo oponerse con éxito a la promulgación de las nuevas leyes contra las herejías. En su primera versión, estas leyes habían sido dictadas por el escéptico emperador Federico II, a raíz de la alianza de los herejes de las ciudades italianas rebeldes con el papa y en contra del imperio; pero esta arma religiosa pronto se volvería contra él mismo y, tras su muerte, contra sus partidarios, los gibelinos, considerados como librepensadores aun cuando fuesen príncipes de la Iglesia. El entrecruzamiento de intereses formaba, como se ve, una maraña inextricable. Posteriormente, en Florencia, la inquisición de los dominicos se alió con la dictadura del partido güelfo.

En el año en que nació Dante, 1265, se produjo el fin del dominio gibelino en Florencia y se inició una fase de subversión social de graves consecuencias. Sobre la ciudad pendía un doble interdicto de la Iglesia: uno, por el linchamiento de un obispo amigo de los gibelinos a manos del pueblo (1258), al que Dante sitúa luego en su poema en el infierno de hielo de los traidores; el otro, por la expulsión de los güelfos aliados del papa (1260), decretada por el gobernador Manfredo, el excomulgado hijo del emperador. En cambio, los años de juventud durante los cuales Dante escribe la *Vita Nuova* son, con mucho, los más felices que vería Florencia durante mucho tiempo, y abarcan el periodo comprendido entre la paz del cardenal Latino (1280), la expulsión de Giano della Bella y la ascensión al solio pontificio de Bonifacio VIII (1294). En este lapso de tiempo, hasta los sucesos sangrientos y los *intermezzi* bélicos –que los hubo– contribuyeron al aumento del bienestar, al fortalecimiento del espíritu de solidaridad y a la confianza en el futuro. Pero esa confianza se vería defraudada por las convulsiones que acaecerían en las postrimerías del siglo.

La *Vita Nuova* refleja al menos una parcela de la realidad histórica: el ambiente de aquella década relativamente feliz. Se ha

La ciudad de Florencia según un grabado en madera realizado hacia 1490. Museo Dahlem, Berlín.



Rowohlt Archiv

cuestionado con toda justicia el valor documental de esta especie de novela trovadoresca de reducidas dimensiones dentro del contexto vital del poeta.[11] El esqueleto básico, edificado posteriormente como marco para la ansiada antología de los poemas de juventud, lleva en su seno el sello de la mixtificación, al igual que la *Commedia* comporta el de la autenticidad. Con todo, la *Vita Nuova* ha sido utilizada como fuente durante largo tiempo y con asombrosa complacencia, quizá sólo para tapar un molesto agujero, ya que sin recurrir a ella no sabríamos absolutamente nada sobre la infancia y juventud de Dante. Por otro lado, no entendemos por qué no habrían de subyacer motivaciones objetivas en la esfera imaginativa, incluso en el poema más exaltado, tierno y subjetivo. Sea como fuere, los curiosos son muy libres de aventurar hipótesis combinando el reducido número de los documentos de archivo que hoy conocemos con las declaraciones del propio poeta, que muy a menudo parecen demasiado fantásticas.

4. El estímulo definitivo

¿Por qué no creer a Dante cuando afirma que poco antes de finalizar su noveno año de vida, durante las fiestas de mayo que se celebraban en casa de una familia amiga, conoció a una niña, casi de su misma edad, llamada Beatriz, y que desde ese preciso instante –al menos desde su atalaya retrospectiva de veinte años más tarde– comenzó su «nueva vida», o lo que es lo mismo, un progresivo esclarecimiento de la facultad perceptiva, provocado por una pasión amorosa tan profunda como desesperanzada hacia el objeto más digno de ser amado y enaltecido de toda la creación?

¿Por qué no creer al diligente Boccaccio cuando asegura que Beatriz era hija del acaudalado señor Folco Portinari, cuya casa estaba en el Corso contigua a la de los Alighieri y cuya familia poseía capilla propia en la pequeña iglesia de Santa Margherita, donde se celebró probablemente el matrimonio de Dante con Gemma Donati?

Dos documentos (que Boccaccio no llegó a conocer) parecen desvelar estos interrogantes: el primero, un testamento de Folco Portinari del que se desprende que en 1288 la Beatriz de Boccaccio (que contaba veintidós años) llevaba bastante tiempo casada con el banquero Simone Bardi; el segundo, un certificado notarial de la dote que Gemma se hizo extender a la muerte de Dante. Este documento atestigua de manera fehaciente que el poeta, desde los doce años (1277), estaba prometido en matrimonio con una hija de los Donati, familia de rancia estirpe. Este tipo de compromisos entre niños no eran en modo alguno infrecuentes en aquella época. Desconocemos el momento concreto en que se llevó a cabo el matrimonio, así como la fecha del casamiento de Beatriz con messere Bardi. Pero sí tenemos constancia de que un hijo de Bardi, llamado Tenaglio, contaba en 1299 al menos veinte años, razón por la que tenía que descender de un anterior matrimonio del banquero. Asimismo hay indicios de que Giovanni,[12] hijo de Dante, no pudo nacer más tarde de 1288, es decir, antes del fallecimiento de Beatriz. Todos estos datos, más que debilitar, respaldan la autenticidad

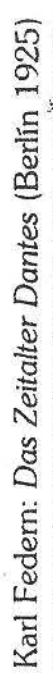
de la pasión de Dante; por lo demás, el amor de un hombre casado hacia la joven esposa de un magnate entrado en años no podía por menos, siendo poeta, que reflejarse en sus versos y evolucionar en su intimidad desde la represión a la sublimación del instinto. Este es un intento de explicar con una terminología moderna y con conceptos actuales el «caso» de Dante, en vez de limitarnos a ver en Beatriz el objeto ideal de una fantasía trovadoresca poetizante, y en el amor del poeta una vivencia ficticia y cuasi-esotérica.

Insistamos una vez más: ¿qué nos impide identificar a la Beatriz de Dante con la signora Bardi? Por otro lado, ¿qué ganamos con una identificación que ningún dato dentro del poema, por sutil que sea, parece confirmar?

Indudablemente, la Beatriz de la *Vita Nuova* sólo goza de realidad en cuanto «personaje» o «imaginación». Cualquier comparación concreta, por apoyos que tuviera en documentos extrapoéticos convincentes, resultaría insignificante ante el carácter vago y fugitivo de una figura a la que no se atribuyen cualidades ni actuaciones concretas, sino que es paulatinamente estilizada en el contexto, hasta alcanzar casi el valor de un símbolo o de una alegoría. Desconocemos el color de sus cabellos, el de sus ojos..., y esto contradice la costumbre habitual de los poetas amorosos del *stil nuovo* –Guido Cavalcanti y Gino da Pistoia, por ejemplo–, que investían a sus «damas» con rasgos muchos más concretos y reales que Dante a su Beatriz, incluso en la *Commedia*, obra en la que el poeta muestra un realismo incomparablemente duro. Sabemos que su conformación corporal respondía a proporciones clásicas; sin embargo, el poeta acentúa con mucha más fuerza el color simbólico de sus vestidos.

En su primer encuentro la niña viste un traje rojo como la sangre; nueve años después, cuando un saludo desde la distancia colma de felicidad por primera vez a su rendido adorador, la envuelve el blanco más puro y virginal, y luego, cuando su enamorado de dieciocho años busca la soledad de sus aposentos para meditar sobre la experiencia, cae en un sueño ligero y ve un rostro singular:

«Me parecía ver en mi aposento una nube de color de fuego, dentro de la cual distinguía yo la figura de un señor cuyo aspecto ponía miedo a quien le mirase... En sus brazos parecíame ver una persona que durmiendo estaba, desnuda, tan sólo envuelta ligeramente en un paño bermejo; y como yo la mirase atentamente conocí que era la señora de toda salud que el día antes habíase dignado saludarme. Y él, en una mano, parecíame como si tuviera una cosa que estuviese ardiendo, y me parecía como si dijese estas



Dante según un dibujo de Seymour Kirkup, supuestamente copiado de Giotto. Palacio Bargello, Florencia.

palabras: *Vide cor tuum*. Una vez que estuvo así algún tiempo, parecióme que despertaba a la durmiente, y con mucho empeño, hacíale comer aquella cosa que en su mano ardía y que ella comía resistiéndose». (Traducción de la *Vita Nuova*: C. Rivas Cherif.)

Esta narración en prosa posee mucho más colorido y plasticidad que el soneto que le sigue, escrito al menos diez años antes, y que describe el mismo sueño con trazos pálidos y abstractos; este desequilibrio entre un cliché impuesto por la moda y la prosa, que esporádicamente ofrece una mayor originalidad, no es un efecto aislado. Al proseguir la lectura resulta mucho más sorprendente, si cabe, que ese juego de alegorías que ha espoleado la fantasía de todos los comentaristas de siglos posteriores, y que en realidad sólo se halla en los textos en prosa. Todo el misterio sobre el número nueve sólo existe en el comentario en prosa, redactado con posterioridad a los poemas. Dicho de otra manera: la mística de los números parece ser una aportación tardía del Dante que se comenta a sí mismo:

«Dado que, según Tolomeo y la verdad cristiana, nueve son los cielos que se mueven, y según la común opinión de los astrólogos, dichos cielos influyen acá abajo según su recíproca situación, este número fue amigo suyo para dar a entender que a engendrarla concurrieron los cielos todos nueve. Esta es una razón; pero pensando con más sutileza, y según la infalible verdad, el tal número fue ella misma; hablando por similitud lo entiendo así: el número tres es raíz del nueve, porque sin ningún otro número, por sí mismo hace nueve, pues que claramente vemos que tres veces tres hacen nueve. Por tanto, si el tres es por sí mismo factor del nueve, y el factor de todo milagro por sí mismo es tres, es decir, Padre, Hijo y Espíritu Santo, los cuales son tres y uno, esta dama vivió acompañada del número nueve para dar a entender que ella era un nueve, esto es, un milagro cuya raíz –es decir, la del milagro– es solamente la admirable Trinidad. Tal vez una persona más sutil vería en ello alguna razón más sutil; mas esto es lo que yo veo y lo que más me place.»

En cambio, la misma vivencia, cuando es recogida en los sonetos y canciones, apenas contiene elementos alegóricos marcados; en los versos, el poeta pretende sobre todo expresar sentimientos o emociones a través de una lírica de corte amoroso en parte íntima y emotiva, y en parte frívola e ingenua, aun cuando se observa una tendencia clara a sublimar las emociones y a idealizar el objeto amoroso. Esta lírica de perfección formal y pobreza de contenido ocupa todo el espacio que media entre el desgarramiento doloroso y la pura galantería, y no es susceptible de interpreta-

ciones profundas, ni existen apenas en ella referencias a realidades objetivas extrapoéticas. Buscar significaciones alegóricas al margen del comentario en prosa tendría tan poco sentido como indagar las causas que suscitaron dichos poemas. Tan sólo la prosa estimula nuestra curiosidad tanto en el plano simbólico como en el biográfico, aunque ciertamente no nos aclara demasiadas cosas.

Los que conocen a fondo la historia de la literatura consideran la vivencia onírica del primer soneto, tan cargada de simbolismo, simplemente una variante formal más depurada y expresiva de una metáfora amorosa trovadoresca y convencional:[13] la concepción del corazón como manjar por parte de la amante confusa o asustada. Entre los sonetos de réplica de los poetas contemporáneos de Dante, no hay ni uno solo que muestre interpretaciones alegóricas del poema de éste; todos ellos lo interpretan de forma puramente humana y unívoca. Ni siquiera los más adictos al *stil nuovo* hubieran osado imaginar a la Teología, al Espíritu Santo, a la Santa Madre Iglesia o a cualquier gnosis esotérica, encarnados en una mujer medio desnuda en brazos del pagano Amor y comiendo *temerosa* (según el soneto) el corazón de su amante...

Este poema, sin embargo, hay que inscribirlo dentro de un contexto muy determinado, fuera del cual resultaría incomprensible el intercambio de sonetos entre varios poetas.

Si atendemos a las fechas que nos proporciona Dante, su encuentro con la mujer vestida de blanco y, consecuentemente, la escritura del soneto tuvieron lugar en 1283 y con ella el derecho a disponer a su antojo de la herencia paterna; pero, además, ese año también trajo a una Florencia que al fin disfrutaba de paz ciudadana, tras unos disturbios tan dilatados y sangrientos, la creación de asociaciones de caballeros y de cortes de amor que, a la menor ocasión y sobre todo en las fiestas de mayo (*Calendimaggio*) y en las de San Juan, celebraban diversos actos y reuniones.

«En junio de 1283 –refiere el cronista Giovanni Villani[14]–, aprovechando que la ciudad de Florencia pasaba por una situación feliz, tranquila y pacífica, sumamente beneficiosa para comerciantes y artesanos, se creó una sociedad [*brigata*] integrada por más de mil personas que se vestían con vestiduras blancas y se llamaban los siervos de Amor. Dicha sociedad no tenía otra función que organizar constantes juegos, festejos y bailes con damas jóvenes, caballeros y gentes de la ciudad, que recorrían la ciudad y los campos al son de música de trompetas y otros instrumentos, y celebraban banquetes todos juntos al mediodía y por la noche. Esta corte de amor duró unos dos meses, y fue la más bella y esplendorosa que se haya visto nunca en Florencia o en la Toscana.»

Además de celebrar banquetes para agasajar a forasteros preeminentes, vinieron también «bufones, cantores y cortesanos de Lombardía y de toda Italia que eran muy bien recibidos» y que medían sus fuerzas con los juglares, poetas y aficionados locales.

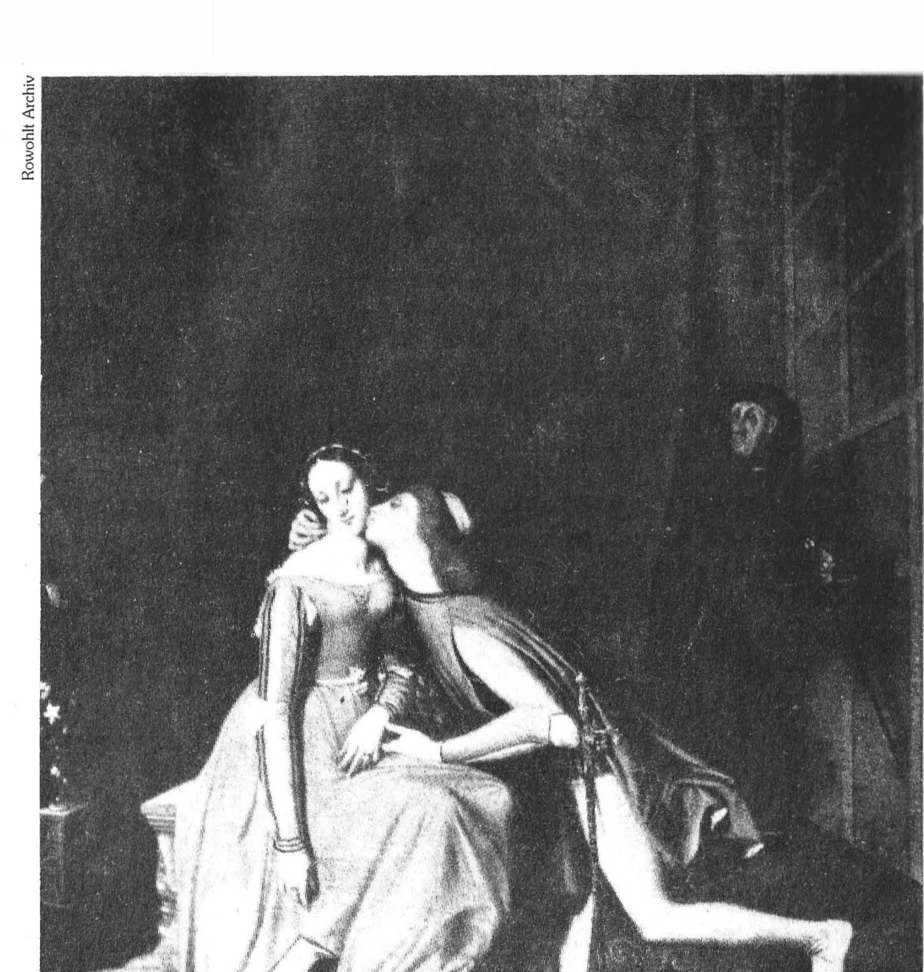
Estos *servitori d'Amore*, servidores de un señor llamado Amor (*con uno Segnore detto dell'Amore*), constituían en cualquier caso una elite de la *jeunesse dorée* florentina, aunque parece ser que no existían fronteras de clase, ante lo cual se siente la tentación de considerarlos como una especie de alianza *hippy* que tenía por lema: «*Make love not war*» («haz el amor y no la guerra»).

Dentro de la obra maestra de Dante, tan austera generalmente, podría hallarse una referencia indirecta al asunto cuando habla de Paolo Malatesta de Rímini, caballero famoso por su belleza, su elegancia y sus finos modales, que estando en brazos de su cuñada Francesca murió a manos de su hermano (*Inf.* V, 73-142).

Acerca del primer soneto de la *Vita Nuova* su autor afirma que lo escribió para los *fedeli d'amore*. ¿Tendrá algo que ver el blanco vestido de Beatriz con las vestiduras del mismo color de los siervos de Amor?

El intercambio de sonetos en forma de pregunta-respuesta era por entonces un juego de sociedad muy en boga; casi todo intelectual era un experto en componer sonetos en lengua vernácula, y además el que incluyeran adivinanzas constituía un aliciente suplementario muy apreciado. Las perífrasis y los circunloquios oscuros, sin más trascendencia que el mero placer por los juegos de ingenio, eran consustanciales a la poesía.

Las soluciones al enigma poético de Dante propuestas por sus amigos poetas desilusionan un tanto por su simplicidad. Cino da Pistoia,[15] que probablemente había acudido a Florencia como invitado, explicaba en su respuesta, en forma de soneto, la acción de devorar el corazón como la fusión de dos almas; la tristeza de Amor al alzar el vuelo alude, según él, a las penas que surgen del corazón de los amantes. El poeta de la nueva escuela más famoso en aquella época, Guido Cavalcanti,[16] afirma incluso: «Tu dama desea la muerte y languidece de insatisfacción. Por eso Amor la vigoriza con tu propio corazón, para después alejarse entristecido, desvaneciéndose igual que un dulce sueño, "porque su contrario ha vencido".» En este comentario subyace una sutil ambigüedad: lo contrario al «dulce sueño» es un amargo despertar; pero cabe otra interpretación diferente: lo contrario del amor es la muerte. El mismo Dante observa en su comentario que por entonces nadie podía descubrir todavía el verdadero sentido de su sueño profético, es decir, la prematura muerte de Beatriz (que tuvo lugar siete años más tarde).



Oleo de Jean-Auguste-Dominique Ingres, titulado Francesca e Paolo. *Museo de Angers.*

Los que sin cesar buscan relaciones entre este poema –urdido a partir de la ficción y del ensueño– y una realidad histórica descubierta mucho después y basada parcialmente en presuposiciones y en pruebas documentales, podrían quizá verse espoleados por las respuestas rimadas de ambos poetas a la suposición de que la pena

y el afán de autodestrucción atribuidos a Beatriz emanaban de su enlace no deseado con un viudo entrado ya en años..., mientras que su adorador también se veía abocado desde su mayoría de edad a cumplir en breve la obligación ineludible de su propio compromiso matrimonial.

Pero no debemos olvidar que, en su obra, Dante no nos ofrece el menor indicio de que hubiera motivaciones concretas tanto para la tristeza teñida de apasionamiento que se desprende de su visión amorosa como para la desesperanza, evidente desde un principio y definitiva, de dicha pasión. Tampoco explica por qué le parecía tan importante ocultarla a los ojos del mundo, incluso a los de sus amigos, entrando para ello en un juego de simulaciones, maniobras de distracción, nombres falsos y refinadas mixtificaciones, que llega a desembocar en la simulación de la simulación: por ejemplo, cuando explica su escaso dolor por la ausencia de su amada ficticia[17] –la «mujer de la sombrilla» con la que, dedicándole unos versos, quiere desviar la atención de Beatriz– aduciendo su empeño de no comprometer tampoco a esta seudomusa (¡y esto a pesar de que toda su actuación es fruto de una concepción previamente planificada!). El poeta simula un disimulo: pero ¿acaso no era corriente en toda la poesía galante de aquel tiempo disculpar ese reproche supuestamente temido de la inconstancia con esa necesidad, también supuesta, de desorientar o engañar a la opinión pública?

Al final del libro, Dante desarrolla una segunda temática, por entonces casi tópica y estandarizada: la inconstancia debida al sorprendente parecido de la segunda amada con la primera.[18] El poeta justifica así su condescendencia con los atractivos de la reconfortante *Donna gentile*, que en la *Vita Nuova* aparece con toda nitidez bajo la imagen de una «mujer en la ventana» que se compadece del poeta afligido por la muerte de Beatriz, y despierta en él sentimientos muy similares a los de la muerta, con la única diferencia, según lo explica en la prosa, de que el hombre no renuncia a la esperanza y a la correspondencia desinteresada... Posteriormente, Dante, en su tratado erudito *Convivio*, convierte a esta figura femenina en una alegoría de la filosofía, penetrando con ello –¡sólo que muy tarde!– en el tercer camino de moda entonces: la justificación de la pasión amorosa; y lo hace precisamente (así lo reconoce con toda franqueza en el *Convivio*) por miedo a la maledicencia *(timore d'infamia)*.[19]

Así pues, esta «mujer en la ventana», esta dama compasiva que en la *Vita Nuova* no despierta sospecha de ser susceptible de interpretaciones alegóricas, es precisamente la única figura que

Dante explica en el *Convivio* como una alegoría conceptual pura y unívoca. ¿No hay aquí una doble simulación? Pero ¿por qué? ¿Se debe a que los moralistas dictadores que habían tomado el poder en Florencia y la reacción clerical y burguesa, muy pujante en todas partes a principios del siglo XIV, le habían reprochado que él fuera uno de aquellos poetastros vacíos que cantaban a un feudalismo ya superado y que se vanagloriaban con gran ostentación de sus amoríos basados en una doble moral? ¿Quiso Dante atribuir en su madurez a sus poemas amorosos de juventud, alegres y emotivos, un sentido alegórico, moral, que él juzgó como el único cierto, por *timore*, por temor a esa *infamia*, a esa injuria, posiblemente de graves consecuencias?

Si nos decidimos a considerar la propia interpretación de Dante de la *Donna gentile* como una simple mixtificación, como una coartada más o menos encubierta para defenderse de la posible acusación de crimen contra la poesía, no podremos evitar interpretar también como una simulación posterior la carga alegórica que Dante descubre en la *Divina Commedia* en la muy discutida carta-dedicatoria a Cangrande. Teniendo en cuenta todo lo que Dante, con la mayor ingenuidad, reconoce sobre su técnica de la *simulatione*, de la desfiguración y de la simulación, semejante suposición no sería en modo alguno descabellada. A menudo, y desde posiciones muy diferentes, los comentaristas, tanto fieles a la Iglesia como anticlericales, han señalado que, en el caso de que un hereje hubiera querido escribir un libro polémico para protestar contra la situación imperante y propagar sus ideales (aunque con toda la prudencia del mundo para no exponer el libro y quizá la persona de su autor a la destrucción y, en consecuencia, a la más completa ineficacia), ese escritor no hubiera encontrado mejor manera de disimularlo que la expresión «metafórica», sin hacer alusiones diáfanas a verdades revolucionarias; y así lo hizo Dante al arrojar su poema en una botella herméticamente cerrada al mar incierto del futuro. Su intención, claramente recalcada, de *celare la mia volontade* (ocultar mi voluntad), *per far credente altrui* (para confundir a otras personas), se une con una poética de la *bella menzogna* (hermosa mentira).[20]

Pero también en el *Convivio*, sin recurrir a esta argucia de la doble simulación, dio –quizá de manera inconsciente e involuntaria– una nueva interpretación alegórica a la figura concreta de la *Vita Nuova*, es decir, una orientación diferente a aquella vivencia de juventud llena de subjetivismo, un cambio que le confiriera objetividad e hiciera posible su inclusión en el rico sistema conceptual del gran poema que estaba gestando. Sólo gracias a todos estos

actos de transmutación efectuados de manera paulatina –más bien asistemáticos e instintivos– podían amalgamarse obras tan diametralmente opuestas como la *Vita Nuova*, la *Commedia* y el *Convivio* para configurar la unidad evidente, coherente en su línea evolutiva aunque no exenta de contradicciones, de la «trilogía dantesca».

Atendiendo a las fases de dicha evolución, la *Donna gentile* del *Convivio* se diferencia de la mujer de la *Vita Nuova*, del mismo modo que la Beatriz de la *Commedia* es distinta a la de la lírica juvenil. Las dos primeras *canzoni* del *Convivio* enlazan caprichosamente con el final de la *Vita Nuova* y desarrollan el trasfondo alegórico de la *Donna gentile*. Así, Beatriz, que en la *Vita Nuova* era una *apparizione* (una aparición) meramente pasiva, deviene en la *Commedia* en figura activa, factor desencadenante, soporte e impulsora de la acción; y, sobre todo, en encarnación del principio motor del mundo: casi en una especie de síntesis entre la Beatriz del *stil nuovo* y la «señora» Sabiduría, personificada en el *Convivio* por la dama compasiva del poema de juventud.

Sea como fuere, el núcleo de la *Vita Nuova* lo conforma un amor que desde el principio, y por razones desconocidas, se sabe desesperanzado, sin aspiración posible y que al final halla la satisfacción en sí mismo; un amor, al mismo tiempo, lleno de apasionamiento, perturbador hasta la esquizofrenia y peligroso para el alma y el cuerpo. Un amor que debe permanecer oculto utilizando toda clase de artimañas y ardides, a pesar de que es inimaginable cualquier tipo de consumación o satisfacción, excepto una mirada llena de timidez y admiración durante un encuentro en público, un saludo cortés y un encadenamiento interminable de pensamientos e imágenes producto de la fantasía. A medida que avanza la narración, la amada se convierte en una figura cada vez más lejana y distanciada, que hasta el saludo le niega a su adorador porque sus galanteos se reducen a mera apariencia y esto enoja a la dama. Desde el momento en que le niega el saludo, se evidencia en la lírica un cambio estilístico fácilmente perceptible: el poeta ya no lamenta su penoso conflicto íntimo ni el desgarramiento que supone estar poseído por el Amor; desde ahora le bastará con ensalzar la gracia y la dignidad de su dama. Sus hermosas canciones de alabanza, que florecen abonadas por la renuncia definitiva, sólo en muy raras ocasiones volverán a ser desplazadas o suplantadas por visiones febriles, y en ellas el poeta no se preocupará por su propia felicidad, sino exclusivamente por la vida de su dueña. Consecuentemente, la figura de la amada cobra una imagen cada vez más irreal y fugitiva, los lazos con la realidad se van reduciendo paulatinamente y se excluye todo lo humano-personal de modo mucho

más coherente que en otros poemas amorosos del medievo. Beatriz es glorificada y colocada en la cima de la belleza, casi elevada a los altares; sin embargo, en esta glorificación nada recuerda a una leyenda piadosa; no se cuentan de ella acciones meritorias ni se da cabida a la menor conjetura, por ejemplo, respecto a sus sentimientos hacia su adorador o frente a otras personas. El encumbramiento de Beatriz sólo tiene un móvil: suscitar la admiración de las gentes y el ansia o deseo de imitación al contemplar su belleza. Exceptuando un solo episodio, el de su aflicción por la muerte de su padre[21] –cuya única motivación parece ser revelar la intensidad de la compasión de Dante–, la intimidad de Beatriz está rodeada por un halo nebuloso iluminado por una luz tenue, y muestra la misma indiferencia que un dios del empíreo. En la *Vita Nuova* pasa de *Donna angelicata* (mujer angelical) a *Donna deificata*: al alma divinizada descrita por San Bernardo. Mas habrá que esperar a la *Commedia* para que Beatriz alcance su sentido más hondo y auténtico.

5. Contradanza

Según se desprende del tercero de los sonetos que responden al enigma planteado por el joven Dante en su visión onírica de la *Vita Nuova*, había por entonces quienes consideraban todo este asunto una locura. El soneto es obra de un tal Dante da Maiano, personaje de nombre y existencia muy discutidos; se dedicó posiblemente a la medicina, y posteriormente intercambió con Dante una serie de triviales sonetos de pregunta-respuesta, en los cuales ambos se entrecruzan alabanzas mutuas. La mayoría de las ediciones recientes del *Canzoniere* lo omiten. He aquí su traducción, según la versión del texto crítico:

En mi interlocutor te has convertido
y he de darte respuesta muy concisa,
amigo mío, que no sabes nada,
mostrándote la faz de la verdad.
Presta oídos y escucha mis palabras:
si quieres sanar tu loca mente
lávate a conciencia los testículos
para borrar ese hedor penetrante
que desvariar te hace en tus palabras.
Y si eres pasto de malas pesadillas
que sepas te engañaron tus sentidos:
aquí mi parecer te doy escrito,
y yo no mudaré esta opinión mía
hasta que el médico tus aguas no analice.

Una broma tan ordinaria y soez como ésta no parece en absoluto incompatible con el mundo de Dante, y hay que incluirla dentro del ambiente de las disputas poéticas a base de sonetos, caracterizado por la jocosidad y la insolencia, que el joven poeta frecuentaba junto con su amigo y cuñado Forese Donati. Esta *tenzone*[22] a lo grosero y a lo pintoresco que no retrocede ni ante la obscenidad

pertenece a la época inmediatamente anterior o posterior a la *Vita Nuova*. Desgraciadamente, se refiere a un conjunto de hechos que desconocemos, y el juego de alusiones y referencias se nos escapa. Dante comienza el duelo con un chiste que alude de manera inequívoca a la negligencia de Forese en cumplir sus deberes conyugales. Este le responde con ciertas indirectas referentes a algunos puntos oscuros de la vida del padre de Dante y a la actitud demasiado pacífica del hijo para con algunas personas que le han ofendido a él o a su familia. Este es el tono de los seis poemas conservados. La cuestión parece que alcanzó cierto relieve, porque en el círculo de los que expían el pecado de la gula se encuentra con su compañero ya muerto y se refiere al tema de manera más o menos directa (*Purg.* XXIII, 48 ss.). En este pasaje, Dante se muestra arrepentido y se esfuerza por disculpar la mayoría de los reproches versificados que en otro tiempo había lanzado contra su amigo, con la única excepción de la gula que Forese está purgando. Por intrascendente que pueda parecer esta poesía de circunstancias, ruda y un tanto desagradable, la *tenzone* constituye, para el observador avisado, un oportuno complemento psicológico del espiritualismo hipertrofiado de la *Vita Nuova*, y demuestra que Dante no era exclusivamente un tratadista del idealismo moral sublime y de altos vuelos. Pero mientras en la *Commedia* estos impulsos antitéticos se integran en una unidad multipolar, en los poemas de juventud coexisten, pero mantienen una rígida separación entre ellos, fenómeno similar, por ejemplo, a las obras del joven Goethe *La boda de Arlequín* y *Los sufrimientos del joven Werther*.

El repertorio de sonetos mencionado al principio, triviales en sí mismos, debería probar de manera irrecusable con su tono superficial y amistoso que Dante no se mostraba ofendido por la primera respuesta del viejo de Maiano; con otras palabras, que, de acuerdo con los usos de la época, ese cúmulo de agresiones retóricas no pueden considerarse como una polémica maliciosa. Desde este punto de vista, no hay base suficiente para ver en la pugna lírica entre Dante y Forese un enturbiamiento de la amistad entre ambos, como suponen ciertos investigadores, sino que más bien cabe interpretarlo como una broma pública entre compañeros o colegas. En cualquier caso, todos estos aspectos marginales de la obra de Dante –que los editores del pasado incluyeron irreflexivamente dentro de las antologías poéticas de Alighieri, al igual que los sonetos satíricos de índole y concepción parecidas de Cecco Angiolieri[23]– corrigen esa imagen parcial del poeta como adorador etéreo de Beatriz. De cualquier manera, las *Canciones a Pietra* hubieran bastado.[24] Si se le conceden, por consiguiente, al autor de la *Com-*

media las «dos almas» que Goethe reclamaba para sí, no habrá reparos en atribuirle el *Fiore*, imitación magistral en sonetos no demasiado moralizantes de la famosa *Novela de la rosa*, y obra firmada con el nombre completo de Dante, muy discutida en el pasado, pero a la que no cabe considerar en modo alguno como impropia de él.

Es sabido que la Beatriz amada por Dios no fue la única mujer a la que Dante cantó. Junto al culto que tributa a la idealizada dama de su corazón coexisten las *cosette per rima*, o galanterías rimadas para otras mujeres de variados nombres: Pargoletta, Violetta, Lisetta, etc. En ellas, muchos investigadores han querido reconocer a esas «damas encubiertas» de que habla la *Vita Nuova*, y otros incluso han llegado a forzar interpretaciones alegóricas tan ingenuas como arbitrarias. En el extraordinario ciclo de poemas agrupados bajo el nombre de *Donna Pietra* (*La mujer de piedra*), el autor puso en juego toda su sagacidad para lograr una formulación abstracta y una apariencia moral. Es inútil especular con pensamientos políticos, filosóficos o religiosos del periodo del exilio[25] para todos cuantos dudan de que diciembre de 1296 sea la fecha exacta del comienzo de dicho ciclo. Pero no menos inútil es el afán de escudriñar la biografía de Dante para relacionar estos o aquellos personajes históricos femeninos (de los que, en general, únicamente sabemos su nombre a secas), citados de manera fortuita en distintos pasajes, con los personajes del poema dantesco. Si en torno a Beatriz se ha entretejido una leyenda que la relaciona con los Portinari y que tiene cierto aire de verosimilitud, la realidad de Pietra deriva exclusivamente de la imaginación, y, con todo, es un personaje mucho más real que cualquier nombre histórico, incluso más que la misma Beatriz. Todo eso que echamos de menos en el retrato demasiado estilizado de Beatriz es lo que, para nuestra sorpresa, caracteriza a esa aldeana rubia e indómita, de mirada fría, designada por el poeta con ese nombre de uso corriente que al mismo tiempo significa «piedra». Y a decir verdad, este fenómeno constituye una piedra de escándalo para esos apologistas idealistas de Dante, de un Dante que, en apariencia, no es muy compatible con ese lirismo tierno que se desprendía de su avivada llama interior durante la anterior fase juvenil. Esta anti-Beatriz se llama «Piedra» sobre todo porque en los poemas Dante intenta armonizar sus propios sentimientos con un tema oportuno dentro de un estilo severo, anguloso y brillante, que tiembla de frío y llamea de pasión: el hielo y la piedra, el hielo y las llamas, dentro de un contexto rígidamente repetitivo, como primicia de la posterior dureza del infierno. Aquí, Dante vuelve con energía la espalda al *dolce stil*

nuovo. En vez de imitar el lirismo suave de los dos Guidos, Dante toma como modelo al trovador provenzal Arnaut Daniel, al que además coloca en la *Commedia* por encima de todos sus inmediatos predecesores. Dante no sólo adoptó su severa y peculiar forma estrófica (sextinas y dobles sextinas), sino que perfeccionó, modernizó e hizo más fecunda la severidad trágica de ese estilo con un sentimiento del paisaje determinado por las variaciones estacionales. El *trobar clus*, ese lenguaje metafórico, cifrado al modo de los místicos, paradójico, que el provenzal había introducido en la lírica, alcanza su punto culminante en los poemas sobre Pietra, y al mismo tiempo constituye la cima del más apasionado realismo dantesco:

¡Ojalá viera yo partir en dos
el corazón de la cruel que el mío arranca!
No vería entonces triste
la muerte a que me lleva su hermosura:
porque tanto en el sol como en la sombra
es violenta y homicida esta mi dama.
¡Ay! ¿Por qué no ladra
por mí, cual yo por ella, en esta sima?
Si en mis manos tomase yo sus trenzas,
que un látigo se han vuelto para mí,
antes de tercia,
pasaría con ellas completas y vísperas:
y no sería cortés ni piadoso
sino igual que un oso cuando juega;
y si Amor me fustiga
de él me vengaré una y mil veces.
Incluso a los ojos donde arden las llamas
que mi corazón hieren e inflaman,
miraría fijamente,
para vengar la huida que me impone;
y después le brindaría amor y paz.

Uno de los poemas menos interesantes del *Canzoniere* –cuya paternidad nadie discute a Dante– es el soneto que dedicó diez años después, desde el Casentino, a Cino da Pistoia, amigo y compañero de infortunio durante el exilio. Este le pregunta en un soneto confuso, afectado y forzado, si habría que ceder a una nueva esperanza amorosa proviniente de otra persona distinta de la amada hasta entonces, y el desterrado florentino le responde con asombrosa claridad y sencillez:

Yo he estado con Amor desde la hora
en que el sol completó mi hora novena,
y sé cómo espolea y cómo frena
y cómo, en su poder, se ríe y llora.
Quien razón o virtud contra él perora
es como aquel que en la tormenta suena
creyendo hacer que en el lugar que truena
calle el vapor su guerra atronadora.
Pero donde se riñe su palestra
el libre arbitrio nunca ha sido franco,
y el buen consejo en vano allí se muestra.
Bien puede herir con nueva espada el flanco,
que si un nuevo placer mi alma secuestra,
lo he de seguir, si a otro placer desbanco.

6. Campaldino

La paz civil que el astuto cardenal Latino había establecido en Florencia fue desacostumbradamente larga; este hecho posibilitó una evolución hacia el liberalismo democrático que la Iglesia ni había previsto ni veía con buenos ojos; el intento de interrumpir desde el exterior esta evolución en sus inicios fue rechazado, y durante un cierto periodo de tiempo –desgraciadamente corto– la hizo cobrar nuevos bríos. Ese intento de perturbación se inició con las revoluciones de Arezzo (1287) y Pisa (1288), en realidad golpes de Estado que derrocaron a los gobiernos güelfos aliados de Florencia y entregaron el poder a los gibelinos, hostiles a la ciudad. En las dos ciudades mencionadas, los güelfos fueron expulsados con cruel violencia y menosprecio de los tratados vigentes. El destino del conde Ugolino, el traidor traicionado, condenado por el arzobispo gibelino Ruggeri a morir de hambre junto con sus hijos y nietos (*Inf.* XXXII-XXXIII), es uno de los episodios de tales luchas. Dante se lo encuentra en el infierno de hielo royendo con voracidad el cráneo de su cruel enemigo. En Arezzo, fue también el obispo gibelino el que provocó el golpe de Estado, y este hecho demuestra las fluctuantes relaciones de ambos partidos con la Iglesia y la inexistencia de ideologías o convicciones políticas estables. En general, los güelfos apoyaban al papa, pero tan pronto como un régimen güelfo comenzaba a poner en práctica los principios democráticos de los derechos humanos o de la soberanía popular, los príncipes de la Iglesia se aliaban automáticamente con los gibelinos.

Así, cuando merced a estos golpes de Estado, se consolidó el poder conservador de los gibelinos en la Toscana, asentado básicamente sobre los señores feudales laicos y eclesiásticos todavía muy poderosos, estas fuerzas conservadoras se propusieron inmediatamente contrarrestar la preponderancia y el peso de la Florencia güelfa democrática. Reunieron un potente ejército, reclutado en su mayor parte en los castillos y fortalezas situadas en campo abierto, mandado por el obispo Guglielmo Ubertini y por el condotiero de la Romaña Buonconte da Montefeltro (bien conocido por todo



Edition d'art, Albert Skira, Ginebra

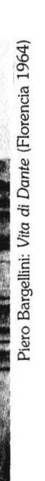
El conde Ugolino entre sus hijos agonizantes. *Escultura de Auguste Rodin. Museo Rodin, París.*



◀ *Detalle del fresco de Giotto* Expulsión de los demonios de Arezzo, *anterior al año 1300. Iglesia de San Francesco, Asís.*

lector del *Purgatorio*), y desde Arezzo organizaron el ataque a Florencia. Pero los florentinos, alertados y decididos a defender las libertades recientemente conseguidas, movilizaron a todos sus aliados y, tras reunir un gran ejército, ganaron la espectacular y decisiva batalla de Campaldino. Es muy probable que Dante participara en la batalla desde las filas de la caballería florentina, dirigida por el conde francés Amerigo da Narbona (Gérard de Narbonne) y por su lugarteniente Guillaume de Durfort, muerto durante el combate y cuya tumba, adornada con una imagen suya montado a caballo y cubierto por la armadura y el resto del atalaje de la época, todavía puede verse hoy en la iglesia de la Santissima Annunziata.

La coherencia de las alusiones apenas deja lugar a dudas: Dante debió de participar en la lucha. El noveno capítulo de la *Vita Nuova* y el soneto «Cavalcando l'altr'ier per un cammino» («Cabalgando anteayer por un camino»), incluido en dicho capítulo, parecen referirse a esa campaña: «Y aunque me encontraba rodeado de numerosa compañía, me embargaba tal tristeza por ese viaje al que me sentía obligado, que ni los suspiros podían mitigar la congoja angustiada de mi corazón.» Pero, además, tenemos constancia de un soneto dirigido al poeta por el más importante antagonista del



Guillaume de Durfort en la batalla de Campaldino. Detalle de su tumba. Iglesia de la Santissima Annunziata, Florencia.

stil nuovo en esa época, el sienés Cecco Angiolieri, probablemente compañero de armas de Dante; en el soneto mencionado Angiolieri ataca con su sátira irrespetuosa a un jefe militar.[26] Asimismo, los versos iniciales del canto XXII del *Infierno* se relacionan claramente con esos recuerdos de la guerra:

Yo he visto alzar el campo a caballeros,
comenzar un asalto, hacer paradas;
y salvarse por pies los vi ligeros;
por vuestra tierra vi bandas armadas,
oh aretinos, y he visto justadores
chocar los escuadrones, y algaradas.

Los versos 94-96 del canto XXI del *Infierno* prueban de manera terminante la participación del poeta en otro episodio del conflicto: la rendición de la fortaleza pisana de Caprona al ejército de los aliados florentino y luqueses:

Así he visto temer a mucho infante
que huía, bajo pacto, de Caprona,
viendo a tanto enemigo vigilante.

Más aún: existe un fragmento de una carta de Dante –cuyo texto original en latín desgraciadamente se ha perdido, pero cuya autenticidad parece fuera de duda ya que está apoyada por numerosos indicios– traducido al italiano y citado por el humanista italiano Leonardo Bruni Aretino; en dicha carta, Dante, además de ofrecer la descripción gráfica de un testigo sobre el desarrollo de la batalla de Campaldino, hace precisiones importantes sobre acontecimientos de su vida posterior:

«Todas mis tribulaciones y desdichas –escribe Dante lanzando una mirada retrospectiva desde el exilio– tienen su causa y su origen en el desgraciado cargo de mi priorato; aunque quizá mi inteligencia no me hacía el más apropiado para el cargo, yo me sentía digno de ocuparlo por mis creencias y por mi edad, porque diez años antes yo no era ya ningún niño cuando participé en la batalla de Campaldino, en la que el partido gibelino fue aniquilado casi por completo; durante las diversas fases de la batalla, pasé un miedo atroz, pero al final me sentí henchido de alegría por el resultado.»[27]

Está claro que Dante no fue un soldado entusiasta ni un combatiente especialmente arrojado; sin duda, miedo y temblor estaban mucho más próximos a su propia naturaleza que el heroísmo; en la *Commedia* no se retrata jamás como héroe, e, incluso, en muchos pasajes realza con cierta discreción su miedo infantil, contando que necesitaba constantes exhortaciones más o menos enérgicas para poder superarlo. De sus palabras se desprende que, en la mayor parte de los casos, prefirió atenerse a la divisa de la prudencia y de la astucia antes que a la del ataque abierto, excepción hecha de cuando el orgullo o la cólera le jugaban una mala pasada. Su hostilidad a las empresas militares derivaba de su idea de la paz –base de su escrito sobre la monarquía–: Dante estaba completamente convencido de que la humanidad sólo lograría alcanzar el verdadero sentido de su existencia, es decir la consecución de su entelequia[28] según Aristóteles, mediante la colaboración pacífica de todos sus miembros; pero al mismo tiempo la profunda necesidad de libertad y su gran dignidad personal le provocaban aversión

por la disciplina militar, en la que debía obedecer a hombres a los que se sabía superior tanto por su naturaleza como por su cultura. En este punto –aunque en los demás eran muy diferentes– Dante debió de coincidir con el goliardo Cecco Angiolieri de Siena (y así lo sugiere el soneto antes mencionado de este último). Por lo demás, Cecco es, después de Dante, la figura más interesante de la literatura italiana de la época, una especie de Villon italiano, y desde luego el mejor representante del «estilo festivo». Se dice de él que, harto del oficio de la guerra, desertó de filas y empeñó su armadura, espada y lanza en un figón. En Alemania es conocido sobre todo por uno de sus sonetos, que comienza así: «Si fuera viento destrozaría el mundo»; he aquí el final: «Si fuera Cecco...: ése soy precisamente; por eso prefiero las doncellas hermosas, y dejo de buen grado las feas a los otros.»[29]

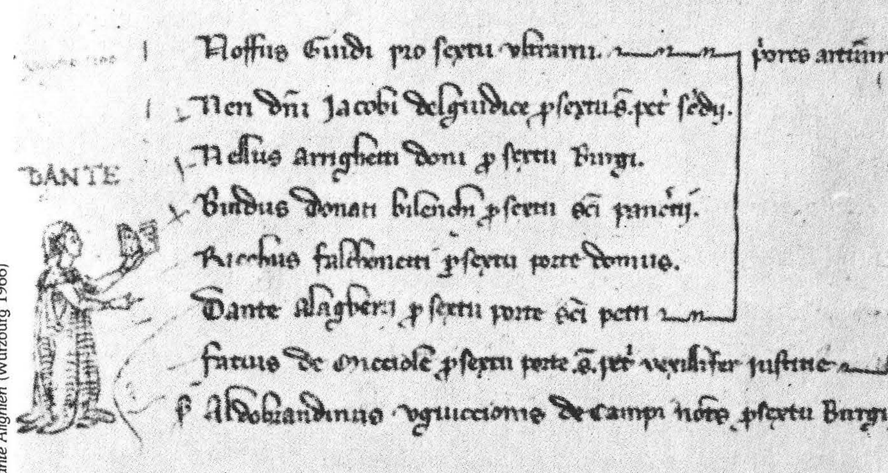
Con todo, sería un craso error considerar a Cecco una especie de anti-Dante; el lenguaje de la *Commedia*, en ocasiones, hace gala de licencias muy similares, y no le va a la zaga en cuanto a expresividad gráfica al del levantisco sienés siempre que trata asuntos parecidos: *¡Compañía feroz!: más con el clero / en misa, y con el hampa en los figones* (*Inf.* XXII, 14-15). Este fenómeno dantesco hay que entenderlo como un puente para salvar el abismo que media entre la expresividad refinada y la áspera, es decir, entre el estilo sublime de los dos Guidos y la dureza de un Arnaut Daniel, pasando por el pintoresquismo jocoso y naturalista de Cecco.

7. Dos amores: la patria y la humanidad

Entre la muerte de Beatriz (1290) y el priorato de Dante (1300), fecha esta última en que se sitúa el inicio de la *Commedia*, transcurre la década más discutida, más cargada de hipótesis y leyendas, de la vida del autor.

Entre 1290 y 1300 acaecen los siguientes acontecimientos: el matrimonio de Dante y el nacimiento de, al menos, cuatro hijos;[30] una intensa dedicación por parte de Dante al estudio de la filosofía, ocupación que en los dos años posteriores al fallecimiento de Beatriz, según sus propias declaraciones, llegó a considerar como la verdadera meta de su vida;[31] la elaboración de la *Vita Nuova* y de la mayor parte de las canciones y sonetos del *Canzoniere*;[32] los

Relación de los priores del año 1300 en la que se incluye el nombre de Dante: «Dante Alagherii pro sextu Porte Sanctipetri». *Archivio dello Stato, Florencia.*



Dante Alighieri (Würzburg 1966)

extravíos del poeta (que debieron culminar en torno a 1300) a los que aluden el soneto de censura de Cavalcanti, las reconvenciones de Beatriz en los últimos cantos del *Purgatorio* y una serie de confesiones del propio Dante;[33] la época de vida desordenada junto con Forese Donati, y los amores auténticos o simulados por Pargoletta, Pietra, la *donna gentile*, Lisetta y Violetta;[34] el endeudamiento personal por causas desconocidas, en una cantidad desorbitada para aquel tiempo, demostrado en «seis certificados de deudas de indudable autenticidad» (Scartazzini);[35] y, por último, sus actividades políticas.

¿Qué fue Dante en realidad? ¿Un padre de familia y un moralista austero? ¿Un erudito inmerso en el estudio? ¿Un laborioso poeta? ¿Un dandi apresado en las redes del mundo? ¿Un tenorio, un juerguista, un manirroto, un activista político? ¿Un hombre de acción que vacilaba entre el amor a su patria y a la humanidad?

Muchos periodos de su vida permanecen oscuros debido a la escasez de datos históricos, pero esta década parece infinitamente rica; y esta dispersión, esta variedad contradictoria, caracteriza toda su existencia, incluso los disfraces con los que se reviste en sus obras: su coartada de caballero que sublima su pasión en la *Vita Nuova*; su traje de pedante en el *Convivio*; su cogulla de teólogo ortodoxo en la *Commedia*; su armadura del hombre de mundo que está de vuelta de todo en *De volgari eloquentia*; la lira de oro del exquisito portavoz de los más elevados valores en la mayoría de las grandes canciones; el gorro de bufón del satírico agresivo en algunos sonetos del *Canzoniere*.

La evolución y padecimientos políticos de Dante constituyen uno de los puntos calientes de la investigación dantista, y para tratar de analizar este espinoso asunto, hemos de partir de los datos que nos proporciona el propio poeta. ¿Qué nos dice al respecto la *Commedia*?

Hay siete pasajes del magno poema que formulan predicciones del futuro a partir del año 1300 y que contienen referencias directas a la evolución –o revolución– política de Florencia y al destierro de Dante; todos ellos demuestran, en conjunto, que, al menos durante el periodo de redacción de la obra (es decir, aproximadamente entre 1304 y 1320), su autor carecía de compromiso político con partido alguno.

Tras de muchas turbaciones,
se verterá la sangre, y el partido
salvaje echará al otro entre baldones.



Karl Federn: *Das Zeitalter Dantes* (Berlín 1925)

Retrato de Dante en el Códice Palatinus (manuscrito 320 de La Divina Comedia*). Siglo* XV*. Biblioteca Nacional, Florencia.*

Después, conviene que éste sea vencido
cuando pasen tres soles, y se encumbre
el otro, por quien duda sostenido.
Por largo tiempo seguirá en la cumbre
y mantendrá a los otros humillados,
causándoles enojo y pesadumbre...
(Inf. VI, 64 ss.)

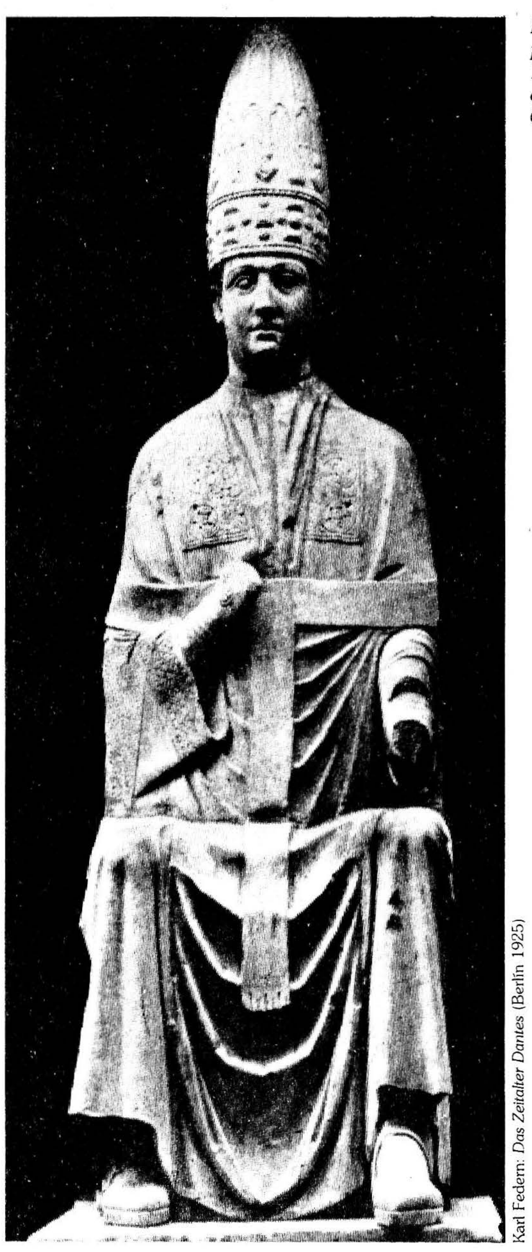
Para el lector que no posea los conocimientos previos que Dante presuponía en sus contemporáneos, esta profecía del canto VI del *Infierno* resultará ininteligible. El «partido salvaje» (*parte selvaggia*) es el partido de los Cerchi, familia de banqueros que se había mudado a la ciudad desde los bosques de Mugello, es decir, el partido «blanco» al que también pertenecía Dante, como luego nos enteraremos; curiosamente, esto más que una defensa supone una acusación, porque en junio de 1301 los jefes del partido contrario, el «negro», fueron expulsados sin miramientos.[36] En consecuencia, parece justo y merecido (*conviene*) que, a comienzos del año siguiente, su partido fuera castigado de manera muy dura por aquéllos, que habían regresado con la ayuda del papa (*por quien duda sostenido*), proscrito y privado totalmente del poder hasta junio de 1304, fecha de la última tentativa de reconciliación (o sea, hasta *tres soles* después: la génesis de estos acontecimientos se prolongó por espacio de tres años).[37]

En el cerco cenagoso del infierno donde expía sus culpas el parásito Ciacco, que como gorrón inveterado lo sabe todo muy bien, son condenados los dos partidos, o lo que es lo mismo, todos los florentinos en bloque, cuyas *soberbia, envidia y avaricia* denuncia el interlocutor de Dante como causas de todas las calamidades de Florencia. Estos tres vicios –enumerados también después por Brunetto Latino– nos proporcionan una pista segura para interpretar los tres animales del canto primero que obstruyen el camino de la salvación al peregrino extraviado. Ni en éste ni en otros pasajes se alude al papel que desempeñó el propio Dante, ni a sus actividades, a sus afanes, a su posible culpa o a su grado de participación en todas estas cambiantes luchas de partido. Pero aunque su autor no lo afirma de manera explícita, el tono general que subyace en la *Divina Commedia* no es el del peregrino del infierno que está a punto de culminar su carrera política, sino el del poeta solitario desencantado con los partidos. Sólo así se entienden las contradicciones en que, a menudo, incurre Dante. Por ejemplo, los nuevos ciudadanos enriquecidos, atacados con tanta violencia en varios lugares, son precisamente los «blancos», que en 1300 todavía eran

sus compañeros de partido y por los cuales Dante arriesgó la vida y perdió sus bienes. El poeta de la *Commedia*, en el futuro, sólo tendrá en común con los *bianchi* la actitud anticlerical y la simpatía hacia los gibelinos. Por lo demás, el ideal de Dante parece que fue la vieja Florencia de Cacciaguida, la del tiempo de los marqueses, y este ideal era defendido por los «negros». Las vicisitudes, intrigas, esferas de influencia, luchas de partido y querellas familiares de la historia florentina de estos años forman una madeja tan enmarañada y confusa, y son analizadas de manera tan diferente por los distintos historiadores, incluso en lo que se refiere a la cronología, que no nos parece éste el lugar más apropiado para desentrañarlas.

En cualquier caso, hacia 1300 Dante pertenecía al partido democrático-burgués, que defendía la independencia y la libertad garantizadas por las leyes, frente a los magnates inmovilistas y frente a las reivindicaciones de poder temporal por parte de la Iglesia. Simplificando demasiado, cabría decir que la victoria final del partido «fascista» (por su orientación política y sus métodos) de la pequeña nobleza feudal, que era al mismo tiempo el partido del clero y que fue combatido con gran ahínco por el político Dante, supuso a la vez una victoria clara del papa Bonifacio VIII y de su condotiero francés, Charles de Valois. Mas a pesar de recurrir al uso de la fuerza, los nuevos señores no lograron arrancar de cuajo el progreso democrático en Florencia, aunque la vida del más insigne florentino se desgajó en dos mitades que se desmoronaron abruptamente. La ruptura fue tan irreparable que –simplificando de nuevo– el antiguo y fervoroso demócrata se convirtió con el mismo apasionamiento en un monárquico a ultranza, incluso con rasgos imperialistas, y el representante del pueblo dentro de un gobierno corporativo, en partidario de los últimos grandes señores feudales de Italia, en cuyas cortes todavía tenía cabida su utopía del imperio universal. Dante tuvo que darse cuenta, sin embargo, de que la adopción de las ideas gibelinas era simplemente un disfraz para ocultar su despotismo: personajes como Cangrande y Ugoccione della Faggiuola parecían casi tiranos renacentistas.

El segundo de los augurios adversos lo pronuncia una figura muy diferente al rastrero Ciacco: se trata del orgulloso caudillo gibelino Farinata degli Uberti. Dante se topa con él en el círculo de los epicúreos y herejes. A pesar de ser un viejo enemigo de los antepasados güelfos de Dante, éste trata con sumo cuidado y respeto a dicho personaje, y por sus palabras se diría que incluso lo rehabilita, al mismo tiempo que el poeta se avergüenza de ser güelfo, mientras escucha las palabras de Farinata que le prevenían contra otros güelfos.



Karl Federn: *Das Zeitalter Dantes* (Berlin 1925)

Estatua de Bonifacio VIII, papa desde 1294 hasta 1303, realizada hacia el año 1300. Museo de la Catedral, Florencia.

La profecía de Farinata. Grabado de Piroli según ilustraciones de John Flaxman (1757-1827). ▶

Olaf Lagercrantz: *Von der Hölle zum Paradies* (Wiesbaden 1964)



«Mira allí a Farinata levantado:
de la cintura arriba le verás.»
Yo en sus ojos mi vista había clavado
y él su pecho y la frente levantaba
como aquel que al infierno ha despreciado.
La mano de mi guía me empujaba
entre sepulcros, firme y diligente;
«Con mesura hablarás», me aconsejaba.
Cuando llegué a la tumba, brevemente
miróme y dijo, casi desdeñoso:
«¿Quiénes fueron tus mayores?», y obediente
fui, pues de serlo estaba deseoso.
Mis palabras ante él me descubrieron
y, tras alzar las cejas, con reposo
me dijo: «Fieramente se opusieron
a mis padres y a mí y a mi partido:
por mí dos veces desterrados fueron.»
«Si fueron alejados, han sabido

ambas veces volver –le respondí–,
y tal arte tu gente no ha aprendido.»
...
«Que tal arte aprender les sea imposible
–dijo, continuando– me atormenta
más que este lecho, y es más insufrible.
Su faz no habrá encendido otras cincuenta
veces la que aquí abajo es soberana
sin que el peso de ese arte tu alma sienta...»
(Inf. X, 32-51, 76-81)

De nuevo, como en la profecía de Ciacco, aquí no se alude al año del destierro de Dante (1302), sino –suponiendo que el diálogo con Farinata tuviera lugar en la mañana del Sábado de Gloria, o sea el 9 de abril de 1300– a los primeros días de junio de 1304, y la razón es que, precisamente, el 8 de junio fracasaron los últimos intentos de reconciliación emprendidos por el cardenal Niccolò da Prato; ese mismo día huyeron de la ciudad los negociadores de los desterrados que habían sido invitados por el cardenal. El descalabro militar del 20 de julio fue tan sólo un triste epílogo (ver notas 3 y 41). De ese fulgurante duelo verbal entre el poeta y Farinata, del que hemos citado algunas frases, se ha pretendido deducir que el desterrado Dante llegaría a comprometerse más tarde, al menos durante algún tiempo, con el partido del noble general florentino, enemigo de su familia desde antiguo. El año 1304 debió de revestir para el poeta una relevancia especial.

El odio irreconciliable entre los miembros florentinos de los diversos partidos, que Farinata refleja con amargura y que Dante había de experimentar en su propia carne, establece una comunidad de infortunio entre ambos enemigos y produce un efecto casi tan conciliador como la gratitud espiritual que el poeta muestra hacia su paternal amigo y maestro Brunetto Latino.[38] A éste lo halla un poco más adelante en el círculo en el que se expían los pecados contra la naturaleza, y Dante deja que su maestro se explaye (*Inf.* XV, 70 ss.). Y en este pasaje sí hay una declaración programática y explícita sobre la independencia política:

La suerte que te aguarda es tan honrosa
que ambas partes de ti querrán hartura,
mas no alcance las uvas la raposa.

Dante contesta con buen humor los avisos que le da sobre las desgracias que le esperan:

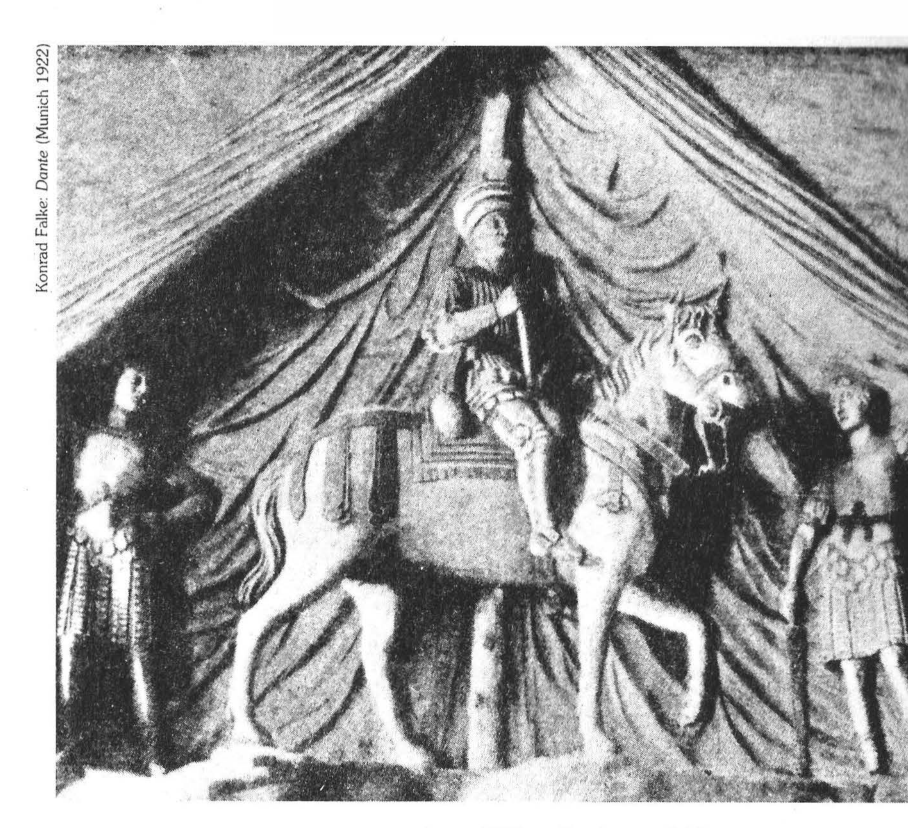
Y me place qué os sea manifiesto,
con tal que mi conciencia esté callada,
que ante cualquier fortuna estoy dispuesto.
Ya me ha sido esta especie anticipada:
a su rueda Fortuna en movimiento
puede poner, y el labrador su azada.

El único pasaje de la *Commedia* del que se desprende la militancia política de Dante –no del narrador, sino del peregrino– es el vaticinio cargado de malicia, y más parecido a una maldición, de Vanni Fucci de Pistoya, ladrón de iglesias violento y sanguinario (*Inf.* XXIV, 143 ss.):

Escaseará en Pistoya el Negro bando
y cambiará Florencia su argumento.
De Val de Magra, Marte irá arrojando
el túrbido vapor enfurecido
y una agria tempestad vendrá tronando
sobre el Campo Piceno combatido;
y, de repente, al despejarse el cielo,
todo el que sea Blanco será herido.
¡Y esto lo digo por causarte duelo!

El último verso señala al poeta como perteneciente al partido «blanco», y podemos suponer incluso que no fue completamente ajeno a la expulsión de los «negros» de Pistoya, forzada con cruento terror por la blanca Florencia. La violencia de toda la escena ha inducido a numerosos comentaristas a ver en el salvaje Vanni –figura rebelde no exenta de cierta grandeza– sólo un antagonista político. Pero en vida de Vanni Fucci las disputas y diferencias entre los partidos no revestían virulencia, de modo que no cabe explicar el odio personal de Dante argumentando que iba dirigido contra un enemigo político. Se da incluso la circunstancia –muy poco conocida– de que ambos fueron compañeros de armas en el mismo ejército que marchó contra los pisanos de Caprona y aunque Vanni Fucci se adhirió más tarde a los «negros» en las pugnas interpartidarias de Pistoya, ¿no perteneció también a una familia «negra» el amigo más leal de Dante, el poeta lírico Cino da Pistoia tan alabado en su escrito titulado *Sobre la poesía en lenguaje popular?*[39] De todos modos, no se puede negar la afinidad íntima de todas estas figuras negativas (Vanni Fucci, Filippo Argenti, Corso Donati): a todos ellos les embarga el mismo orgullo rabioso, la misma violencia fulminante, ¡y todos son «negros»! O, en lenguaje más actual,

Dante Alighieri (Würzburg 1966)


Konrad Falke: *Dante* (Munich 1922)

Tumba de Spinetta Malaspina, muerto el año 1352 en Fosdinovo di Magra. Kensington Museum, Londres.

◀ *Página del documento por el cual se condena a Dante al destierro el 10 de marzo de 1302. El poeta ocupa el lugar número once entre quince desterrados. Libro del chiodo. Archivio dello Stato, Florencia.*

extremistas de derecha. Pero ¿es suficiente este *leitmotiv* de lo demoníaco, en el que se incluyen figuras míticas como Capaneo o el tópico de la brutalidad de Catilina –presente no sólo en Dante–, para tachar al poeta de parcialidad?

En las mismas palabras de Vanni Fucci hallamos un argumento contrario. El terrible y amenazador enemigo, la *agria tempestad* del valle de Magra, que decidirá en 1306 la lucha por Pistoya, no es otro que Moroello Malaspina, marqués de Giovagallo y mecenas de Cino da Pistoia, en alguno de cuyos castillos, o en el de sus parien-

tes más próximos, hallará asilo ese mismo año de 1306 el poeta desterrado. Testigos dignos de crédito[40] nos garantizan que este gran adversario, tras su ruptura con los florentinos, de los que fue jefe del ejército, se convirtió en amigo personal del poeta, quizá gracias a los buenos oficios de Cino o de su propia esposa, Alagia, sobrina del papa Adriano V y figura muy ensalzada en el *Purgatorio* (*Purg.* XIX, 88). Sea como fuere, en el año 1306 Dante debía de haber roto todos sus lazos con los «blancos»; parece que en esta época, el «negro» Lucca también le brindó asilo.

El siguiente vaticinio de la serie de nuestras siete profecías se refiere a la hospitalidad que la familia Malaspina le ofreció en sus fortalezas de la Lunigiana: lo hace Corrado Malaspina, el joven marqués de Villafranca, padre y tío de los tres Malaspina, para los que el poeta hará un tratado de paz, que aún se conserva, con el obispo de Luni. (Omitimos aquí, a propósito, toda la problemática referente a las dos ramas de la familia: la güelfa y la gibelina.) En el valle de los príncipes del antepurgatorio, el caballero Corrado Malaspina ofrece una de las pruebas más valiosas de la exactitud de las

Vista de Castelnuovo di Magra.



Dotalfoto, Milán

dataciones de Dante: antes de transcurrir siete años solares, el peregrino del más allá se convencerá en la tierra y con sus propios ojos de las excelencias de la estirpe y de la patria de los Malaspina de Valdemagra, ya que los elogios que les dirige en 1300 en la conversación con el fallecido marqués no derivan de la propia experiencia.

La fama que enaltece a tal linaje
de señores y tierra es pregonada,
y es conocida sin que se haga el viaje.
...
«Ve –me dijo– que el Sol no habrá buscado
siete veces el lecho que el Carnero
abarca con sus patas, y clavado
este juicio cortés y lisonjero
tú tendrás en mitad de la cabeza,
no con palabras, con mejor acero,
si el juicio en el camino no tropieza.
(Purg. VIII, 124-139)

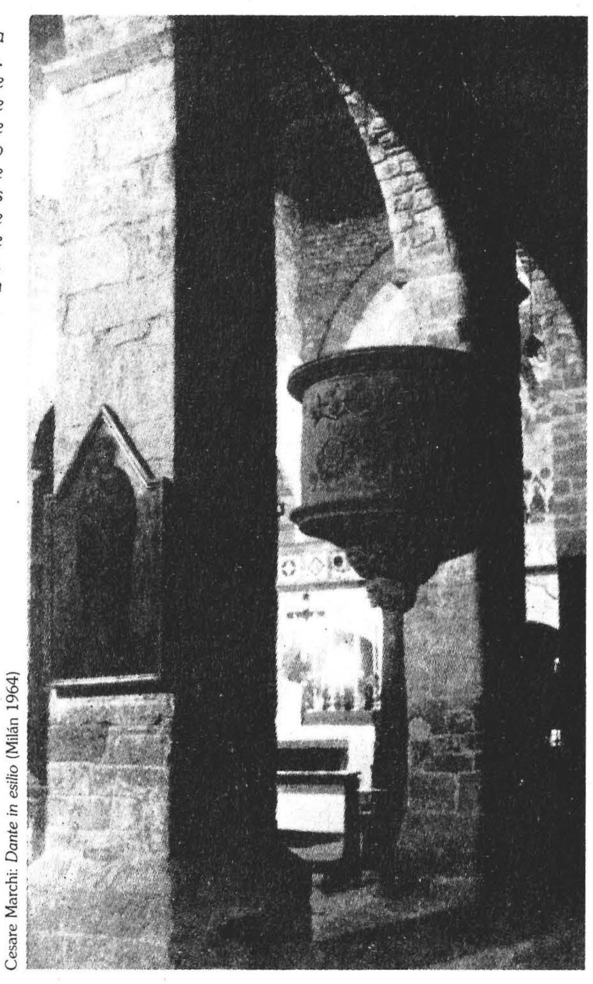
Aunque no se ha llegado a averiguar de manera incontestable de cuál de los dos Moroellos entonces vivos era huésped Dante, el hecho de su estancia en la Lunigiana debería contribuir a relativizar el alcance de las pugnas interpartidarias del momento. En la elección de amigos y enemigos personales no se seguía el criterio de la adscripción a un determinado partido, y ésta tampoco determina la calificación moral de los personajes de la *Divina Commedia*. El general y gobernante de Siena era, por su condición de gibelino, un enemigo –al igual que Farinata– de Dante o de sus antepasados güelfos, y, sin embargo, la narración de su suerte en la zona del purgatorio donde se purga el pecado de la soberbia, descrita por el pintor Oderisi (*Purg.* XI, 136-142), desprende una cálida simpatía, y proporciona a la vez la referencia más breve, rotunda y conmovedora del rigor del exilio que aguarda al poeta. El orgulloso señor de Siena, al sacrificarse por un amigo, se convierte en un ejemplo de autodesprendimiento y humildad:

Por librar a su amigo, delincuente
en la prisión de Carlos, ha obligado
a temblar a sus venas febrilmente.
No digo más, y sé que hablo velado,
más dentro de muy poco tus vecinos
harán que tú te des por enterado.
Tal obra franqueóle estos caminos.

La explicación más detallada e interesante la da, naturalmente, su bisabuelo Cacciaguida, cuya aparición constituye –en otro sentido– uno de los puntos culminantes del poema y uno de los objetivos del peregrinaje de su autor por el más allá (*Par.* XVII, 46-69):

Y, cual de su madrastra la inclemencia
a Hipólito de Atenas alejara,
así tú debes irte de Florencia.
Esto se quiere y esto se prepara,
y muy pronto se hará lo que se piensa
donde a Cristo se merca al pie del ara.
A la parte ofendida, tras la ofensa,
la culpa gritarán; más la venganza
probará la verdad que la dispensa.
Todo lo que más amas, sin tardanza
has de dejar; y es ésta la primera
flecha que el arco del destierro lanza.
Cómo sabe de sal probar te espera
el pan de otros, y cuán duro es el arte
de subir y bajar por su escalera.
Y lo que más la espalda ha de agobiarte
será la mala y necia compañía
en la que en este valle habrás de hallarte;
que ingrata, contra ti, loca e impía,
ha de volverse, pero de seguido
ella, y no tú, sonrojaráse un día.
De su bestialidad, su cometido
prueba dará; y, así, tendrás a gala
hacerte de ti mismo tu partido.

Así pues, Cacciaguida le pronostica su desencanto para con sus viejos amigos de partido, y los denomina con apelativos que permiten adivinar profundos desacuerdos entre ellos y el poeta. Dante califica a la gente que le acompaña en el destierro de mala *(malvagia)*, necia *(scempia)*, ingrata *(ingrata)*, loca *(matta)* e impía *(empia)*, y resume su juicio en una palabra: *bestialità* (bestialidad). El comportamiento de los desterrados en el año decisivo de 1304 denota una honradez ingenua, y también credulidad, desunión e indecisión frente a las maquinaciones de los «negros», que dieron al traste con el plan de paz del sincero papa Benedicto XI.[41] Dante debió de romper los lazos con sus compañeros en el lapso de tiempo que transcurrió entre la marcha del encolerizado legado cardenalicio y la «loca» operación militar de La Lastra, en la que los



Iglesia románica de San Godenzo. Mugello. El 8 de junio de 1302 se reunieron en este lugar dieciocho representantes de los desterrados florentinos, entre los que se encontraba Dante, para deliberar con los Ubaldini.

Cesare Marchi: *Dante in esilio* (Milán 1964)

exiliados «mostraron la testa ensangrentada». Con esa orgullosa fórmula (*Hacerte de ti mismo tu partido*) su bisabuelo resume la declaración programática de la independencia política, ratifica el lema de la responsabilidad de los propios actos que Virgilio formula al final del *Purgatorio* (*Libre es tu arbitrio, y sana tu persona, / y harás mal no plegándote a su mando, / y por eso te doy mitra y corona*), y, además, recalca el principio de la ausencia de compromiso del individualista, es decir, lo mismo que se manifiesta en los

primeros versos del canto XI del *Paraíso* como no-compromiso del místico, usando el término clave *desprendido* (*sciolto*). La neutralidad no se refiere únicamente a los dos partidos florentinos, sino también a la escisión secular en güelfos y gibelinos, y así lo aclara el emperador Justiniano (*Par.* VI, 100-105) al concluir la historia del águila romana con estas palabras:

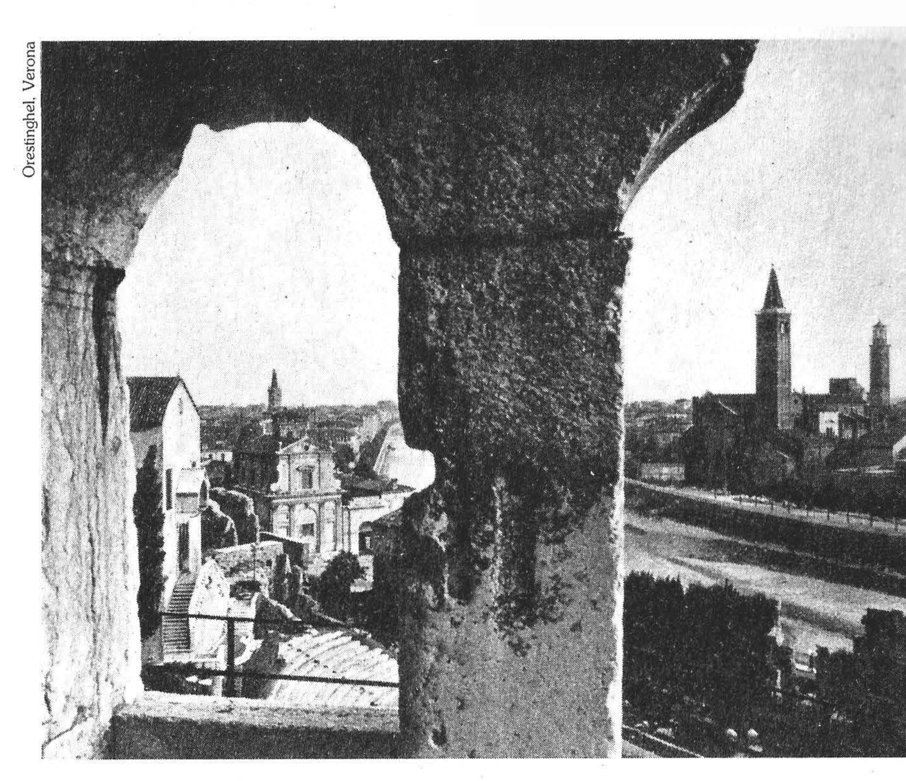
Uno al signo común doradas flores
opone, y quiérelo otro de su parte,
y es fuerte ver quién cae en más errores.
Urdan los gibelinos, urdan su arte
bajo otro signo, que es secuaz indigno
aquel que su justicia no comparte.

Por nuestra parte, añadimos que hay razones de peso que abonan la hipótesis de que Dante comenzó la redacción del *Inferno* el año 1304, en Verona.

Dos pasajes más, con referencias encubiertas al destino de Dante, completarían las siete citadas convirtiéndolas en nueve: el encuentro con Gentucca en Lucca (*Purg.* XXIV, 40-45), vaticinado para una fecha no determinada, y la silueta del peregrino Romieu (*Par.* VI, 139-142) que, en cuanto *exul immeritus*[42] prefigura con bastante claridad la marcha y el peregrinaje del poeta y, en consecuencia, también la profecía de Cacciaguida.

Durante la fase del exilio, tan pobre en testimonios, el episodio más notable de su vida política fue su participación en las labores de propaganda a favor de la desgraciada campaña de Italia del emperador Enrique VII. Por lo que concierne a las relaciones de Dante con este fruto tardío del imperio, las epístolas al *triunfador Henricus*, a su esposa, a los príncipes italianos y a los *impíos florentinos*, nos proporcionan suficiente información. Estos documentos, escritos en un latín conventual ampuloso, destilan una retórica de corte intelectual y humanista que no armoniza ni con los presupuestos lingüísticos del poeta de la *Commedia*, ni con la objetividad rigurosa del filósofo militante, pero también, autor de la *Monarchia*. Sus advertencias, que cayeron en saco roto, ponen de manifiesto, sin embargo, un análisis muy lúcido y realista de la situación.

Es a su antepasado del cielo de Marte a quien debemos datos más consistentes, concretados en torno a la valiosa referencia a Verona y a sus hereditarios señores, los Scaligero,[43] Bartolommeo y especialmente Cangrande, figura histórica esta última muy significativa en el contexto general de la leyenda dantesca, y a la que se ha querido aplicar la profecía del Lebrel[44] (*Infierno* I). A Cangran-



Orestinghel, Verona

Vista de Verona desde el teatro romano.

de, aliado del imperio y enemigo del pontificado –sufrió pena de excomunión–, le dedicó el poeta el *Paraíso* por medio de su famosa y solemne epístola, pero su grandioso monumento ecuestre –desde el cual, armado hasta los dientes, el personaje se ríe hasta de su propio sarcófago– nos parece más apto como símbolo de uno de los protectores del infierno. El Dante vagabundo, el rebelde, el autor de libelos mordaces, mereció mejor suerte con este príncipe que el Dante profeta de la armonía celestial y de la paz eterna. Precisamente por eso, parece que no permaneció demasiado tiempo en su corte, porque, según cuenta Petrarca, estaba en una posición desfavorable por la competencia de bufones y cómicos.

¿No podría ser este caballero embozado que corona el monumento de Scaligero un personaje de Shakespeare? ¿O tal impresión deriva de la costumbre de identificar a Verona con Shakespeare? Sin embargo, no olvidemos que la acción de *Romeo y Julieta* se



Vitove, Verona

Estatua ecuestre de Cangrande en Verona, realizada a mediados del siglo XIV. En la actualidad, el original se encuentra en el Museo del Castelvecchio.


Castelveccio, Verona

Busto de Cangrande. Detalle de la estatua de la página anterior.

desarrolla en la época de Dante, y ¿acaso no evoca hoy esta ciudad con especial intensidad el mundo dantesco? El cuadro de conjunto de Verona es muy distinto al de Florencia, y no sólo por sus murallas románicas y su gótico primitivo: durante mucho tiempo, la Arena romana ha sido considerada un modelo del embudo del infierno dantesco. Sus puentes, torreones y murallas medievales reforzadas con almenas, aunque fueran levantadas tras la muerte del poeta o hayan sido restauradas recientemente, recuerdan a la ciudad de Dite. En Verona se encuentra la antigua iglesia de San Zeno, que no ha sufrido grandes transformaciones desde la época de Dante: su pórtico de estilo románico primitivo –que Dante debió de traspasar con frecuencia– ofrece en una de las veinticuatro escenas de la parte izquierda de la puerta, cincelada al menos doscientos años antes de nacer el poeta, una representación del infierno sorprendentemente dantesca: el descenso de Cristo al limbo. En esta escena, reconocemos enseguida en el demonio mayor al juez infernal Minos; la muralla de la ciudad, reforzada con torreones, oculta los arcanos de Dite; y situado en primer plano, en el centro, por delante de los diablos menores, se encuentra un pozo que atrae irresisti-



Studio d'arte, prof. Tommasoli, Verona

Cristo en el limbo. Relieve en bronce perteneciente a la puerta de la iglesia de San Zeno. Verona, siglo XI.

Descenso de Cristo al limbo. Ilustración de William Blake para la Divina Comedia. ▶
Tate Gallery, Londres.

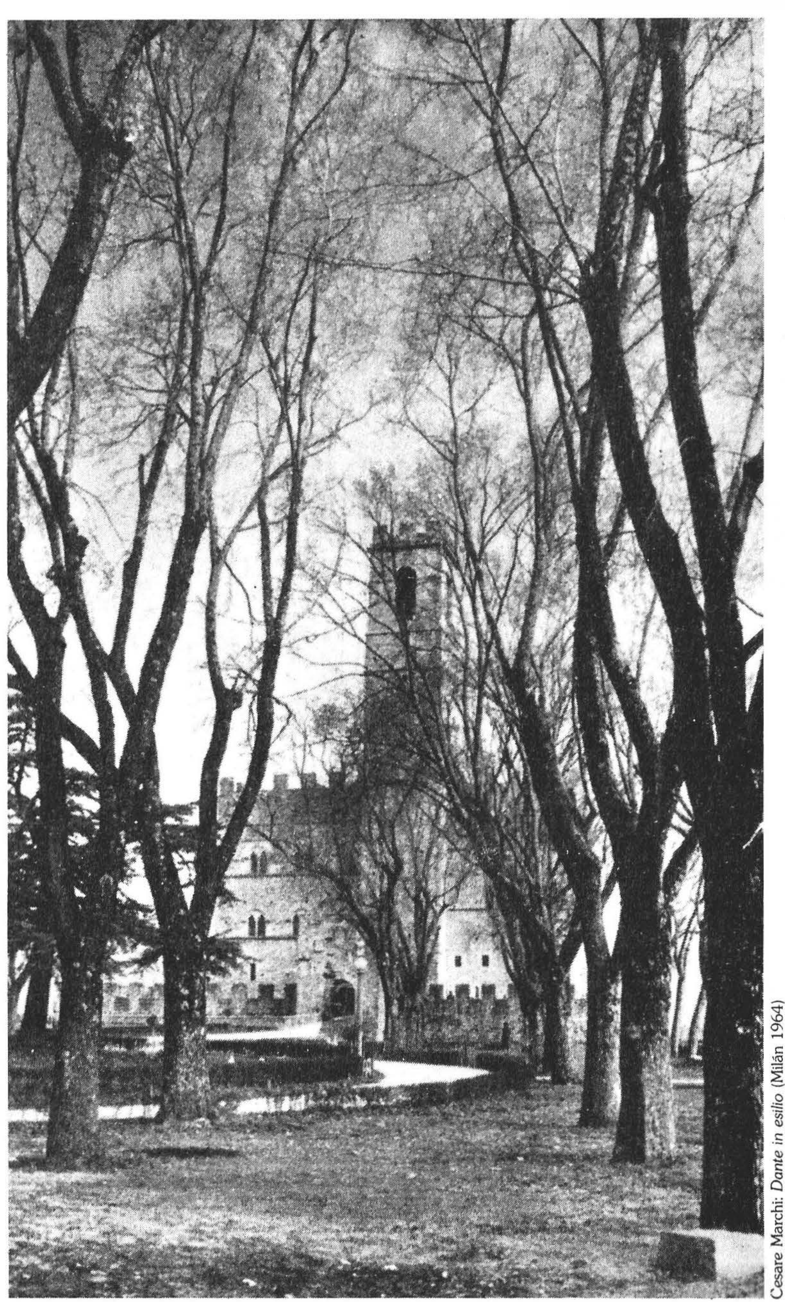

HELL
Canto 19

blemente la mirada, del que sobresalen las dos piernas de una persona metida cabeza abajo dentro de él, ¡exactamente igual que el papa simoníaco Nicolás! (*Inf.* XIX, 13 ss.). La escena está situada a la altura de los ojos, y los visitantes de la iglesia tenían que verla forzosamente al entrar. Todo esto demuestra cuán antiguos son los materiales previos que integran el arsenal de la *Commedia*.

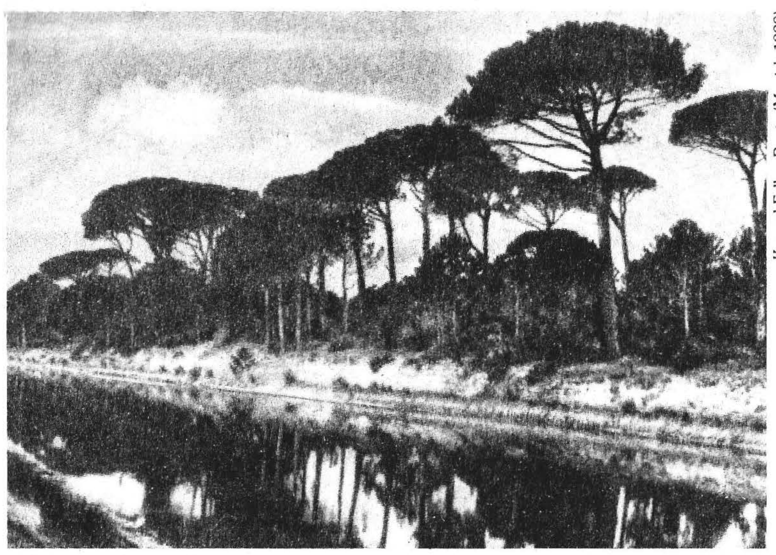
Es cosa sabida, además, que Dante encontró en los valles prealpinos situados entre Verona y Trento, al igual que anteriormente en las montañas del Casentino, estímulos muy concretos para perfilar los paisajes surrealistas del *Infierno*.[45] En cambio, la Lunigiana podía haberle sugerido los rasgos románticos del *Purgatorio*. Esas terrazas de montaña, esos acantilados, esos valles sinuosos alejados del mar pertenecen al mismo tipo de paisaje de la Liguria que cinco siglos más tarde inspirarían a Nietzsche su escenario del *Zaratustra*.[46]

Pero ¿cabe imaginar un entorno más adecuado para la perfección del *Paraíso* y para los últimos años del poeta que Ravena, esa ciudad del antiguo cristianismo gobernada por el ilustrado y benévolo Guido da Polenta y por un arzobispo que se empeñaba en mantener a todo trance su independencia frente al papa?[47] Seguramente, las basílicas, baptisterios y mausoleos de Ravena avivaron los recuerdos del poeta cincuentenario sobre su «hermoso San Giovanni», donde siendo niño había admirado los primeros mosaicos con escenas de la vida de ultratumba. Con todo, los grandes mosaicos de Ravena constituían arquetipos estilísticos para florentinos muy posteriores; en Ravena, las figuras de personajes ilustres son despojadas de connotaciones objetivas e investidas con el fulgor de lo sobrenatural, y pueden parangonarse perfectamente por su luminosidad, que provoca la transfiguración y el éxtasis, con el *Paraíso*. Allí vio Dante las blancas vestiduras *(bianche stole)* de sus bienaventurados con su halo de oro (luz, fuego, *luce intellettuale*), iluminados por la luz de las velas o la del sol que se filtraba por las cristaleras de alabastro suavemente translúcidas... En su poema recordó, como es sabido, la Pineta, el pinar idealizado de Chiassi, atravesado por canales de aguas tranquilas, y que el poeta trasladó a la cima de su *paraíso terrenal*. Nosotros, además, conocemos el mausoleo neoclásico que la ciudad levantó en honor del poeta durante la época de la Ilustración:[48] sus restos mortales tuvieron que mantenerse ocultos durante siglos a los ojos de la Iglesia... Los

Poppi, castillo de los condes Guidi en el Casentino. En él, Dante escribió varias cartas, como secretario del conde, en la primavera de 1311. ►



Cesare Marchi: *Dante in esilio* (Milán 1964)

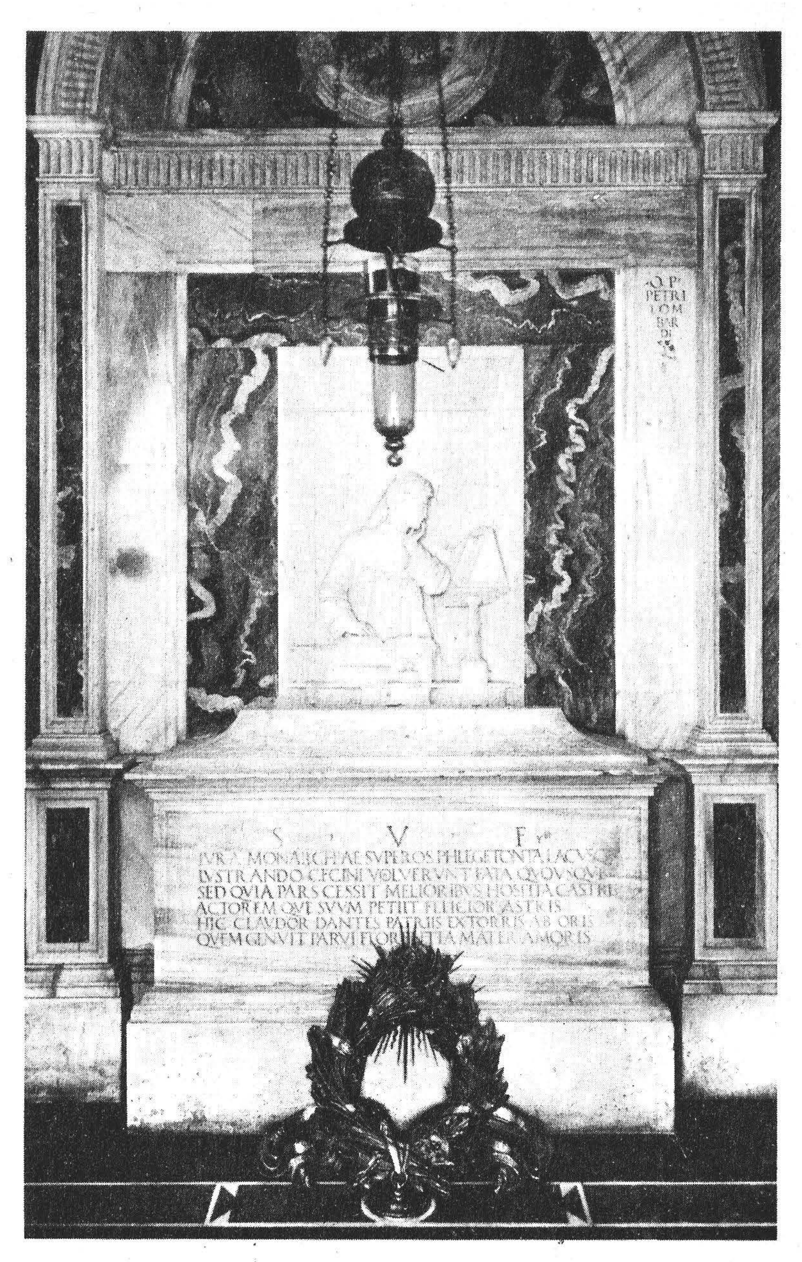


Konrad Falke: *Dante* (Munich 1922)

El pinar de Chiassi, cerca de Ravena.

Patuelli Rosa, Rávena

Convento de los franciscanos y mausoleo de Dante en Ravena.



Sepulcro de Dante, en Ravena.

padres de la Ravena moderna, con un tesón digno de encomio, lograron rodear con un impresionante «muro de silencio» el centro de la ciudad, hoy de nuevo frecuentada por el tráfago urbano, y, gracias a una restauración afortunada del entorno medieval (el convento de los franciscanos con sus claustros, sobre todo), potenciaron la escasa importancia del mausoleo, transformando la zona situada entre la vía Dante y la Piazza dei Caduti en un todo armónico.

Se podría escribir un grueso libro estudiando los lugares de Italia que, con más o menos probabilidades, recorrió y conoció Dante, eternizándolos a menudo en unos pocos versos; en realidad, semejante obra fue escrita ya a finales del siglo pasado: se trata del libro de viajes, ameno e instructivo todavía en la actualidad, titulado *Las huellas de Dante en Italia*, de Alfred Bassermann. Aunque es una ocasión muy tentadora, debemos renunciar aquí a mencionar detalles de dicho libro; preferimos examinar y rastrear los recuerdos que el poeta dejó en su obra.

Lo más esencial al respecto es dejar constancia de que Dante no emprendió su periplo como turista, sino obligado por las circunstancias; como un represaliado político, como un proscrito; en consecuencia, debía estar prevenido contra sus enemigos por dondequiera que fuera, incluso dentro de territorios amigos. Además, muy probablemente, en los primeros años del exilio su vagabundeo debió de ser constante, y quizá ni él mismo sabría dónde descansaría ni qué mesa compartiría al día siguiente. Aparte de los pasajes ya enumerados de la *Commedia*, incluso los tratados eruditos dejan traslucir inopinadamente su intimidad cuando pide disculpas por las imperfecciones de una obra arrancada a la miseria, o cuando se toma a sí mismo como ejemplo para analizar problemas o cuestiones tan universales y humanas como el alma y la fortuna, el honor y la fama.[49]

Desde el punto de vista histórico, y sobre todo literario y evolutivo, el poeta reconoce la acción de Dios desentrañando detalles objetivos y comprobables; su genio sintético le empuja a examinar los fenómenos aislados para trascenderlos y hallar series de relaciones de causa a efecto –el motor oculto de las leyes y azares históricos– dentro de un contexto estilístico-expresivo. Dante no deja sitio alguno al «ser indivisible» del hombre concreto, sino que lo convierte en un receptáculo de elementos más precisos y heterogéneos, comprobables en la historia. Su mérito reside indiscutiblemente en haber corregido y potenciado casi *ad absurdum* la «creación a partir de la nada», el fetichismo de la originalidad sin hipótesis previas. Pero ¿no se arriesga con ello a desviar nuestra atención de lo

esencial para sustituir la figura única, que él trata de esbozar y delimitar, por clichés, modelos, estructuras despersonalizadas y tópicos?

Quizá la psicología esté más capacitada que la historia para desvelar los estímulos ocultos y las interrelaciones conceptuales más íntimas, que rara vez se identifican con los móviles conscientes del poeta o con los comentarios de sus contemporáneos, pero no se puede dudar de su eficacia respecto al poeta –puesto que los impulsos creadores son subliminales– ni respecto a sus lectores –ya que el resultado de tales impulsos continúa provocando fascinación.

¿No subyacen en las relaciones íntimas –pero palpables– entre la obra de Dante y su destino personal (exceptuando los pasajes en que habla abiertamente de sí mismo) estímulos e interrelaciones de orden psicológico-personal, descifrables tan sólo a la luz de la psicología individual? Aunque no todas sean tan evidentes, podemos citar como ejemplos las correspondencias existentes entre su exilio político de por vida y la condenación eterna, entre su vagabundeo terreno y su peregrinación por el más allá, entre su deseo de rehabilitación en este mundo y su esperanza de salvación en el otro, entre el ansiado retorno en olor de multitudes a su ciudad natal y el recibimiento solemne de su patria celestial, entre su frustrada exigencia de justicia en la tierra y el riguroso orden moral en el mundo sobrenatural. Todo esto no son interpretaciones o comentarios adicionales, sino hipótesis que confieren intensidad poético-expresiva a los elementos que hoy conocemos de la concepción del mundo medieval. El bosque oscuro del extravío –punto de partida de todo– y los «padecimientos e infortunios» que, según la carta de Dante, tuvieron «su origen en el desgraciado cargo de mi priorato»; la montaña de la salvación, meta luminosa de toda vida activa; las tres fieras consideradas como pasiones políticas que le estorban el camino; la puerta de la ciudadela de Dite como símbolo onírico de la ciudad natal inaccesible, que sólo un héroe (¿un ángel? ¿Eneas? ¿el emperador?) podría volver a abrir; todos estos datos evidentes no son «alegorías», metáforas o imitaciones, sino prefiguraciones del destino político del poeta vistas desde la perspectiva del año 1300. Recordemos esos pasajes sorprendentes –auténticos puntos neurálgicos– que hablan de la posible abolición del decreto divino de condenación, de la posible remisión, incluso, de las penas eternas, de la ayuda misericordiosa contra los poderes infernales; una lectura semejante conduce irremisiblemente a la biografía del poeta. Compárense ciertos acontecimientos de la *Commedia* (por ejemplo, la fantasía de la coronación de Dante como poeta en San



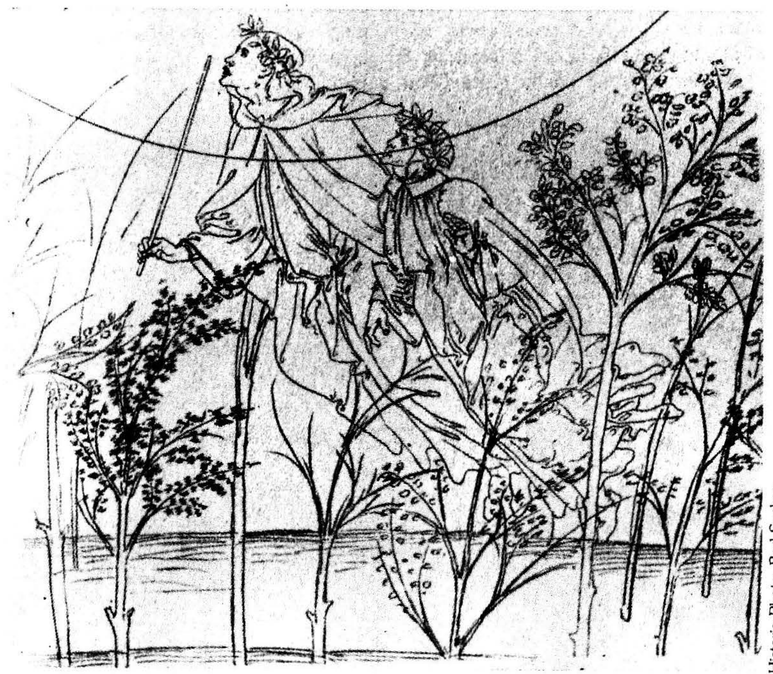
◀ *Dante y Virgilio, conducidos por el rey de Arcadia, cruzan el lago que rodea la ciudad de Dite. Museo del Louvre.*

Giovanni o la demostración de la victoria sobre Dite y las Furias) con otros más concretos de la obra, y especialmente con los pasajes que versan sobre la injusta dureza del destierro y sobre la esperanza del regreso a la patria en el *Convivio*, o en poemas como *Tre Donne* o *Montanina*.

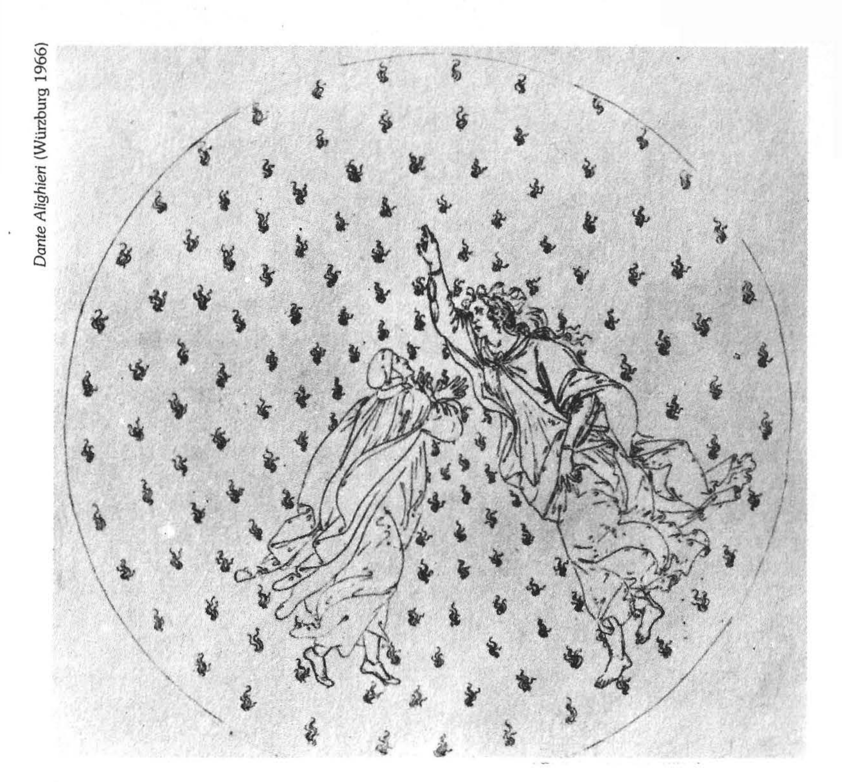
Quizá sea la utilización tan personal que Dante hace de la gigantesca acumulación de materiales imaginativos y conceptuales lo que consigue despertar y avivar nuestra simpatía después de tantos siglos. Quizá resida ahí la vigorosa actualidad de su magno poema.

8. Dante y nosotros

«*La Divina Comedia* –escribe Bruno Nardi[50]–, atendiendo a su acción principal, no es una narración alegórica, aunque contiene elementos alegóricos. Una temática única recorre el poema de principio a fin: "Yo, Dante Alighieri, el florentino... Yo, Dante, hijo de Alighiero y descendiente de Cacciaguida, que he visto en el pasado salir a la caballería del campamento, formar para el ataque y vagar por los campos en busca de botín; yo, que vi a los mercenarios abandonar temblando de miedo la fortaleza de Caprona, tras haberse rendido según lo pactado; yo, que destruí una de las pilas bautismales de mi hermoso San Giovanni para salvar a un niño que



Historia-Photo, Bad Sachsa



Dante Alighieri (Würzburg 1966)

Dante y Beatriz en el cielo de Mercurio. Dibujo de Botticelli sobre el canto VI del Paraíso.

◀ *Dante asciende desde el paraíso terrenal hacia el cielo de la Luna acompañado de Beatriz. Dibujo de Botticelli.*

se había caído dentro, soy la misma persona que se ha perdido en un bosque alegórico, en el que he hallado a Virgilio, enviado por Beatriz, en una visión; en su compañía hollé el pedregoso y escarpado camino del infierno, y cuando al fin lo abandoné y contemplé de nuevo las estrellas, pasé a la montaña de la purificación y luego me encontré con Beatriz, con la cual recorrí todos los cielos hasta llegar al Empíreo y al mismo trono de Dios..." El pronombre personal *yo* resuena una y otra vez a lo largo de todo el poema, y designa a su propio autor, a quien Dios ha concedido la gracia de la visión profética, que el poeta intenta contar.»

La observación de Nardi es muy acertada. Sin embargo, el poema no constituye una autobiografía, sino una autoestilización, un despojarse de las connotaciones personales para erigirse en pa-

radigma intemporal. El poeta pretende convertir al hombre histórico en ejemplo arquetípico, y cualquier otra finalidad primaria retrocede y se desvanece en la nada ante la trascendencia universal de esta temática que engloba la visión del mundo y de la humanidad.

El yo, por tanto, es cuando menos una imagen retocada, estilizada, idealizada. Es en realidad un prototipo el que habla a través de Dante, aunque éste lo inviste con algunos rasgos autobiográficos cuidadosamente seleccionados. Ya el mero hecho de la selección y de la supresión confiere al poema (que es una ficción) un lugar en la historia. Pero además, Dante exagera e inventa. Sobre el «Dante histórico» se han lanzado todo tipo de afirmaciones, y no existe medio alguno de separar la leyenda de la historia, la realidad de la ficción, la mixtificación de la verdad.

¿Qué conocimientos previos sobre la vida y personalidad de Dante son necesarios para entender la *Commedia*? Apenas pocos más que los que nos legó Dante en su propia obra, tanto en la *Commedia* como en las obras menores que la complementan, de entre las cuales únicamente la *Vita Nuova* es imprescindible en cuanto prefigura la *Divina Commedia*. Respecto a las demás, el *Convivio* es un autocomentario, útil a veces, pero farragoso y engañoso con mayor frecuencia. Las cartas abundan en informaciones de interés, aunque no son absolutamente imprescindibles. Sus famosos tratados *De vulgari eloquentia* y *De monarchia* facilitan la comprensión de problemas específicos, pero están escritos por otro Dante, un Dante de perspectivas más restringidas e intereses más estrechos. De los poemas del *Canzoniere* cabe decir lo mismo; sólo estrofas de esta antología póstuma, recopilada de forma arbitraria por manos desconocidas, rayan a la altura de la *Commedia*, y en algunas ocasiones plantean interrogantes biográficos; algunos de los poemas de más interés han sido descartados como falsos por los investigadores italianos. Al margen de todo esto, los documentos indiscutibles y fehacientes son escasos, y por ello el historiador ha de conformarse con suposiciones más o menos fundadas.

Las tinieblas que rodean la biografía de Dante son en su mayoría una creación intencionada del propio poeta, que únicamente recoge de sus experiencias aquellas que pueden aplicarse al hombre en general. Todas las personas hemos recorrido alguna vez a lo largo de nuestra vida una selva oscura, y todos hemos hecho un examen de conciencia ante nuestro superyó encarnado en una Beatriz; los detalles biográficos concretos a los que se refieren estas alusiones quedan sumidos en una oscuridad intencionada. Sería deseable, por supuesto, poseer los conocimientos sobre hechos históricos, personajes, controversias y problemas relativos a la his-

toria de las ideas que el poeta presuponía en sus contemporáneos eruditos, para quienes escribía; un buen comentario debería procurar proporcionarnos esos conocimientos. Cabe incluso la posibilidad de que Dante, de haber vivido más tiempo, hubiera escrito un comentario a su propia obra, aunque seguramente con ello, en



Olaf Lagercrantz: *Von der Hölle zum Paradies* (Wiesbaden 1964)

*Versión moderna de los gigantes (*Infierno *XXXI) como atletas olímpicos. En la parte superior, Virgilio y Dante en la mano de Anteo y el cuerno de Rolando. Dibujo de Robert Rauschenberg, 1959-60.*

lugar de facilitar, habría aumentado las dificultades hasta extremos inconcebibles.

No parece descabellada la posibilidad de que un lector poco avezado y desconocedor del entramado histórico-filosófico de la *Commedia* pueda, en determinadas circunstancias, sacar de la lectura de la obra más provecho y beneficio para el desarrollo de su personalidad y la activación de su propia vida que el investigador erudito lastrado por su erudición.[51] Sin embargo, es inevitable una segunda lectura si queremos conocer con más exactitud el pensamiento de Dante y la significación para sus contemporáneos de tal o cual figura enigmática. Si no nos detenemos, pues, en la superficie, y emprendemos una singladura científica con ayuda de conocimientos históricos para hacer evidente lo oculto, al final alcanzaremos un segundo nivel más sereno y libre de prejuicios que espoleará mucho más nuestra fantasía.

Dante nos abre las puertas a numerosos ámbitos intelectuales que estaban relegados al olvido: Virgilio, Ovidio, Cicerón, Aristóteles, Boecio, la escolástica y el misticismo medievales, y el sustrato árabe de lo fantástico se manifiestan con una luz nueva. El poeta nos explica también los conflictos políticos y las ilusiones de su tiempo, y en el fondo, creemos que no eran tan diferentes de nuestras propias crisis y utopías.

Dante y la alta Edad Media; Dante y los orígenes del Renacimiento; Dante y la Antigüedad clásica; Dante y las utopías de la Edad Moderna; Dante y los arquetipos y entelequias de la humanidad; y también Dante y Florencia, Dante e Italia, Dante y Europa, Dante y la astronomía, y, finalmente, Dante y la concepción antropológica del hombre, la transformación de los valores, los orígenes de la sensibilidad moderna, Dante y Platón, Dante y Hegel, Dante y Marx...

Toda esta serie de interrelaciones conceptuales contiene y representa la ordenación de un cosmos de ficción, de un universo o museo imaginario de arquetipos, en el cual el visitante ve, lleno de asombro, que lo que él conocía como una mezcolanza infinita de detalles fortuitos, se va convirtiendo de manera progresiva en un todo sistemático construido en torno a modelos. Este entramado metafísico no debería proceder de ese sueño inextinguible de la humanidad que el intuitivo autor francés Paul Valéry transmitió a su personaje Monsieur Teste:

«Viejo anhelo de edificarlo todo otra vez, pero a partir de materiales puros, siempre retornas con otra voz: sólo elementos definidos, sólo contactos y contornos nítidamente dibujados, sólo formas conquistadas penosamente, nada vago.»[52]

9. Los dictados del corazón

En su peregrinación por el purgatorio, Dante se topa con el poeta Buonagiunta de Lucca, muerto poco antes, símbolo de la vieja y anquilosada escuela y criticado con enorme dureza por Alighieri y los adictos al por entonces revolucionario *dolce stil nuovo*. El diálogo que citamos a continuación constituye un reflejo interesante en torno a lo que hoy denominaríamos «lírica moderna». Buonagiunta dice (*Purg.* XXIV, 49-60):

«Mas dime si estoy viendo al contemplarte
al que hizo nuevas rimas comenzando:
"Damas que del amor sabéis el arte".
Le contesté: "Yo soy uno que, cuando
Amor me inspira, escribo, y el acento
que dicta dentro voy significando."
"Ay! –me dijo– ya sé qué impedimento
al Notario, a Guitón y a mí ha vedado
el dulce estilo nuevo que ahora siento.
Veo que vuestras plumas el dictado
siguen del dictador sin desviarse,
cosa que con las nuestras no ha pasado..."»

Amor me inspira, afirma el poeta. Así define Dante, siguiendo la tradición trovadoresca, la auténtica fuente de su inspiración. Pero al mismo tiempo hay que tener en cuenta la significación versátil y cambiante de este concepto en la *Commedia*. Paul Claudel no dice demasiado cuando declara: «La palabra que explica toda la obra de Dante es el amor.»[53] El término «amor» abarca desde el elemento humano con fuertes connotaciones sexuales hasta el amor divino del místico, pasando por la sublimación de lo erótico; pero también comprende todos los demás impulsos positivos y negativos de la conducta humana: sí, es a la vez el fundamento esencial de las fuerzas que mueven el cosmos y de las que engendran todas las riquezas formales de la naturaleza humana. Reúne



En su visita al infierno, Dante se encuentra con Paolo y Francesca, condenados por su pasión. El poeta se apiada de ellos, porque para él, la felicidad culmina en la devoción amorosa, en la entrega total.

en su seno tanto la «voluntad de poder» como la «voluntad de placer» o la «voluntad de la forma». La instancia que espiritualiza, purifica y trasciende este instinto primitivo hasta suprimir la crueldad de este juego mediante la contemplación de lo Eterno, es para Dante, como lo fue para Platón y para Buda, el conocimiento; en Dante, desde su origen, amor y conocimiento son indisociables, y como tales se integran en la existencia definitiva.

El amor, en cuanto experiencia humana, tiene también una

connotación sexual evidente, incluso hasta el punto de desembocar en la *lussuria* (lujuria); existen en las obras principales de Dante insinuaciones discretas, pero inequívocas, sobre este asunto. Junto a la soberbia u orgullo, los pecados contra el Amor son los únicos que el poeta sitúa en el *Purgatorio*; el primero, la soberbia, está encarnado, siguiendo una característica muy peculiar, en un artista, el pintor Oderisi; sin embargo, los pecadores por amor que encuentra en los tres reinos de ultratumba reflejan en sus retratos la simpatía hacia ellos del autor –y del lector–: esta aseveración es válida ya en el *Infierno* para la adúltera Francesca, a la que ningún lector condenará si atiende a la calurosa defensa que de ella hace el narrador; pero es todavía válida cuando la aplica a los literatos que admira y a los que asocia sin excepción con la *lussuria*: Guido Guinizelli y Arnaut Daniel en el purgatorio, y Cunizza, el príncipe Carlos Martel y el trovador Folquet de Marsella en el cielo de Venus del paraíso. En la misma vida del poeta no hay otro hecho que goce de pruebas tan irrefutables como su predisposición hacia los encantos femeninos y su simpatía por los lances de amor, considerados en su doble vertiente lúdica y pasional.[54]

La atracción sexual es la manifestación más palpable, aunque no exclusiva, de esa fuerza llamada *amore*. El amor es el primer impulso de la conducta humana, el primer motor del mundo, y también la fuerza que pone en movimiento la *Commedia*. *Amor mi mosse che mi fa parlare* (Amor me mueve y me hace responder), explica Beatriz cuando le encarga a Virgilio que se ponga en camino para salvar al poeta extraviado. Pero si prescindimos del sentido literal de esta frase y la sacamos del contexto, equivaldría a *Amor mi spira* (Amor me inspira). Da la impresión de que en estos dos pasajes y en algunos otros, Dante acentúa la identidad entre el peregrino por los mundos de ultratumba y el narrador-poeta: la misma fuerza que inspira al último pone en movimiento al primero.

Sexus, eros, *primo mobile*: pero *amore*, en su condición o forma más sublime, produce el mismo efecto decisivo que *caritas*. Cae dentro de lo probable que Dante conociera las palabras del gran místico Ricardo de San Víctor citadas por Robert John: «O el amor (*caritas*), está completamente enraizado en la intimidad (*intus*), o no está en ninguna parte. Del amor sólo habla con dignidad quien compone sus palabras siguiendo los dictados de su corazón.»[55]

La analogía entre ambos autores llega incluso hasta el empleo de la misma voz.

Lógicamente, en la época del *dolce stil nuovo* –la «nueva intimidad» diríamos hoy– la concepción del *amore* no había adopta-

do ni con mucho la envergadura que habría de imprimirle la *Commedia*, e incluso en el conjunto de la lírica dantesca son muy escasos los poemas que satisfacen los afanes de autenticidad tal como aquí se expresan. De cualquier forma, lo esencial es que esta reivindicación se concretó en la formulación de Dante.

En el canto XXVI del *Purgatorio*, lugar donde expían sus culpas los lujuriosos, Dante se dirige al poeta boloñés Guido Guinizelli, al que reconoce y alaba como su inmediato predecesor y maestro, con las siguientes palabras:

> *...Las dulces rimas vuestras,*
> *que, cuanto durará el uso moderno,*
> *me harán de vuestra tinta amar las muestras.*

De la cita cabe colegir que al término «moderno» hay que atribuirle una antigüedad venerable; más aún, que remitiéndonos al poema de Dante, hay que tomarlo casi en la misma acepción del siglo XX.

El punto de partida es una lírica basada en el monólogo interior. Incluye además elementos épicos y dramáticos, por lo que la *Commedia*, a pesar de sus varias lecturas, es muy transparente, y podría compararse con nuestra moderna «poesía conceptual».

10. Forma y contenido en Dante

En contraposición a lo dicho anteriormente, ciertas aclaraciones del propio Dante expuestas en el *Convivio*, obra proyectada con rigor y profundidad escolásticos, producen una impresión completamente medieval (*Conv.* II, cap. I, pp. 53-54):

«...Es menester saber que los escritos puédense entender y se deben exponer principalmente en cuatro sentidos. Llámase el uno literal, y es éste aquel que no va más allá de la letra propia de la narración adecuada a la cosa de la que se trata; de lo que es ciertamente ejemplo apropiado la tercera canción que trata de la nobleza. Llámase el otro alegórico, y éste es aquel que se esconde bajo el manto de estas fábulas, y es una verdad escondida bajo bella mentira... Los teólogos toman en verdad este sentido de otro modo que los poetas; mas como quiera que mi intención es seguir aquí la manera de los poetas, tomaré el sentido alegórico según es usado por ellos.

»El tercer sentido se llama moral; y éste es el que los lectores deben intentar descubrir en los escritores para utilidad suya y de sus descendientes...

»Llámase el cuarto sentido anagógico, es decir, superior al sentido, y es éste cuando espiritualmente se expone un escrito el cual, más que en el literal por las cosas significadas, significa cosas sublimes de la gloria eterna.» (Trad. del *Convivio*: Cipriano Rivas Cherif.)

Con esta enseñanza del cuádruple sentido de la escritura, su autor quería poner en nuestras manos la clave para entender su poema, pero adicionalmente también pretendía legitimar el empleo de las *parole fittizie*, es decir, de la ficción poética, aplicando con absoluta tranquilidad a las obras literarias esa regla empírica de los teólogos[56] de la que se hacía uso y abuso desde siglos atrás para interpretar las Sagradas Escrituras. Ciertamente, Dante alude a la diferencia existente entre la mentalidad de los poetas y la metodología de los teólogos, diferencia que se patentiza mucho más en la famosa epístola a Cangrande, el autócrata de Verona, adjunta a la cual le enviaba el poeta los primeros cantos del *Paraíso*. En ella

sólo hay dos formas básicas de interpretación: en cuanto contenido literal, o sostén de la acción externa de su gran poema, el redactor de la carta lo designa como «el estado de las almas tras la muerte tomado en su más palmaria interpretación *(simpliciter sumptus)*». Y el contenido alegórico lo basa él en «el hombre, en cuanto ser dotado de libre albedrío y por tanto expuesto, según sus méritos o sus culpas, a una justicia que lo premia o lo castiga». Los otros dos sentidos, el moral y el anagógico, se integran en el alegórico, y sólo aparecen por separado en un ejemplo teológico, mientras que para el arte de la poesía, aparentemente, carecen de valor. En los párrafos posteriores, sin embargo, vuelven a aparecer bajo otro disfraz y reclasificados como *genus philosophiae* y *finis totius et partis*. El efecto *filosófico-moral* tiene por objeto activar al lector a la «praxis de su propia vida», o como diríamos hoy, incitarle a la acción. Pero la finalidad que trasciende a todo lo demás es «trasladar a los vivos en esta vida de un estado de la miseria a un estado de la alegría». Dejamos, por ahora, a un lado la cuestión del triple aspecto o funcionalidad de la obra literaria comprendido en el sentido alegórico, y su posible significado en la actualidad. En principio, nos interesa más la diferencia relativa al sentido literal existente entre la interpretación o hermenéutica poética y teológica. Con otras palabras: los textos sagrados, la Biblia, han de ser considerados como verdaderos en sentido literal; por el contrario, las ficciones de los poetas son invenciones de la fantasía. Esta libertad del poeta es para Dante un requisito básico, un primer principio evidente que él toma como base para cualquier definición ulterior de la poesía.

Así, por ejemplo, en *De vulgari eloquentia* (segunda parte, IV-VIII) define la poesía así: «La poesía no es otra cosa que una ficción retórica adornada con música...» *(nihil aliud est quam fictio rhetorica musicaque posita... fabricatio verborum armonizatorum vel ipsa modulatio, etc.)*. Es decir, para el poeta el juego de la imaginación o fantasía así como el juego rítmico-musical de las sílabas dentro de la sonoridad de la métrica, pertenecen al contenido literal.

Si leemos las disertaciones posteriores al pasaje citado del *Convivio*, lo primero que salta a la vista es que el sentido o contenido literal tiene la primacía: «La percepción del sentido precede siempre porque contiene a las demás, y sin ella sería imposible entender a las otras.» El contenido literal es requisito material, sus-

Cabeza de Dante. Detalle del fresco Disputa del Sacramento, *de Rafael. Estancia de la Signatura, Vaticano, Roma.* ▶

Historia-Photo, Bad Sachsa

trato y fundamento, de ahí la afirmación de Dante *(Conv.* II, cap. I, 15): «Por estas razones, pues, sobre cada canción argumentaré primero el sentido literal, y después argumentaré su alegoría, esto es, la escondida verdad, y a veces también tocaré incidentalmente los demás sentidos, según las conveniencias de lugar y de tiempo.»

Dante proyectó su *Convivio* con la finalidad de hacer comprensible en lengua italiana a los no eruditos la cosmovisión científica de su época, utilizando para ello extensas interpretaciones de catorce de sus canciones; o lo que es lo mismo, utilizó la poesía como punto de partida o como trampolín para hacer volar más alto a su imaginación. Originalmente, la obra debía comprender quince tratados, pero Dante sólo escribió cuatro, y únicamente diseccionó sin piedad tres de sus propias canciones. El conjunto, fragmentario e inconcluso, más que clarificar, confunde. Sin embargo, a medida que uno penetra cada vez más en los intrincados recovecos de este laberinto ideológico, un hecho parece indiscutible y evidente: para Dante el sentido literal es el único irrefutable; los otros tres derivan siempre del lector que se siente estimulado, activado, a seguir las evocaciones y provocaciones del texto; a menudo, incluso, se convierten en elementos autoproducidos por el intérprete.

Es cierto que en ocasiones (por ejemplo, en la primera canción), el sentido literal es de por sí de difícil comprensión. Entonces el poeta consuela al lector, remitiéndole a su canción: «Si por ventura encuentras personas que no pueden entender lo que tú dices, no desfallezcas y diles: pues que no veis mi bondad, parad mientes al menos en mi belleza.» Con estas palabras finaliza la canción, y el poeta añade en su autocomentario: «¡Oh hombres, que no podéis desentrañar el sentido de esta canción! No la rechacéis, sin embargo, y parad mientes en su belleza, que es grande, tanto por su construcción, la cual compete a los gramáticos, cuanto por el orden del discurso, que compete a los retóricos, y por el número de sus partes, que compete a los músicos; las cuales cosas puede ver cuán bellas son quien bien las considere. Y éste es todo el sentido literal de la primera canción...» *(Conv.* II, cap. XI).

Estas frases confirman que para Dante los valores formales, el «cómo» (el «efecto estético» en palabras actuales) junto con el «porqué» de la creación temática o del relato directo pertenecen al sentido literal. No creemos violentar su pensamiento si equiparamos este primer aspecto concreto a la función «estética» o a la autonomía expresiva de la obra, que tampoco dividen las obras de nuestra literatura contemporánea en compartimentos estancos. Aquélla presupone relaciones con el conjunto o la totalidad de lo existente, y esta potencialidad de la relación puede engendrar to-

dos los aspectos o efectos enumerados por Dante: la fuerza metafórica o «evocación» (el aspecto alegórico), poder de transformación o provocación (el aspecto moral) y la fuerza de la liberación o integración del individuo en la trascendencia (aspecto anagógico o metafísico). Creo, en principio, que la primacía que Dante confiere al sentido literal, es decir, a la función estética de la ficción literaria –metáfora y carácter musical–, merece ser examinada con mayor detenimiento.

Podríamos aducir un número ingente de citas de las obras del poeta para conseguir un esbozo muy ajustado de la idea que subyace en expresiones como *hermosa mentira* o *ficción retórica musicalizada*, porque en ellas radica, como ya se ha dejado apuntado, el eje, el axioma fundamental de la teoría artística de Dante. Pero ¿puede atribuírsele una teoría artística sistematizada?

La *Vita Nuova*, obra juvenil llena de dinamismo, es una introducción poética a la *Commedia* y simultáneamente un esbozo del *Convivio*: su autor interpreta y analiza en ella, siguiendo las pautas artísticas, una serie de poemas líricos para obtener al final unas conclusiones muy concretas. La *Vita Nuova*, que en un análisis superficial parece una mixtificación poética[57] de varios niveles, ofrece casi en cada una de sus páginas los términos «simulación» y «engaño» *(simulatione, ingannare, schermo del vero*, etc.); más aún, la «simulación», ese jugar a esconderse de o ante la sociedad, es un elemento temático esencial de la acción básica del relato. En la *Vita Nuova* (cap. 25) hallamos ya una poética muy detallada y unívoca sobre la *hermosa mentira*, y relacionada precisamente –esto es curioso– con un soneto que será el segundo en importancia[58] para entender la función de Beatriz en su futura obra maestra (hablamos del soneto a la primavera, titulado «*Io mi senti svegliar dentro allo core*», en el cual se identifica a Beatriz con el amor [*Amore*]: «Así pues, vemos que los poetas han hablado a las cosas inanimadas cual si estuviesen dotadas de razón y de sentidos y las han hecho hablar, y no solamente a cosas ciertas, sino a cosas no verdaderas, esto es, que han dicho que cosas que no existen hablan, y que muchos accidentes hablan cual si fueran sustancias y hombres... De aquí que, pues a los poetas les está concedida mayor licencia en el hablar que a los que en prosa escriben... justo y razonable es que tengan más amplias licencias... mas no sin razón que le abone, sino con un razonamiento poético que pueda luego esclarecer en prosa.» Dante se refiere en este capítulo a las libertades que se tomaban los poetas latinos y reivindica también esas mismas libertades para los primeros versificadores en lengua vulgar italiana. Que entre ellos y los latinos medie el cristianismo con su



doctrina de la verdad, que no permite convertir sin más ni más las cosas en personas, ni las personas en dioses, ni los accidentes (pasiones, virtudes, vicios, sentimientos) en sustancias (entidades activas), carece en absoluto de importancia para el joven poeta, y ni siquiera se refiere a ello. Más adelante renovará su argumentación a partir de la Biblia, como veremos enseguida.

Esta concepción de la «libertad poética» desarrollada en su obra juvenil constituye el sustrato teórico de su obra fundamental. Es importante también la inferencia de que las falsedades del poeta no son simples mentiras, sino que bajo su ropaje simbólico esconden una verdad que el poeta debe estar capacitado para formular de manera abstracta.

Las ficciones poéticas son *non falsi errori*, errores no falsos,



Representación del Purgatorio en una miniatura de un códice de la Divina Comedia. *Biblioteca Nacional de París. Algunos de los personajes representados eran amigos del poeta.*

(Purg. XV, 117), afirma el poeta dejándose llevar por su predilección por formulaciones paradójicas cuando en el tercer cerco del purgatorio vuelve en sí de un éxtasis: *Cuando mi alma volvió a las exteriores / cosas que fuera de ella son lo cierto, / reconocí mis no falsos errores*. Estos arrebatos y visiones constituyen, junto con los relieves en mármol del primer rellano del purgatorio y las alucinaciones auditivas del segundo, partes indispensables de la cura de purificación a la que deben someterse las almas en ese sanatorio moral. ¡Estamos ante una concepción de lo artístico y del arte como

una fuerza evocadora y provocadora que viene en auxilio de la intimidad, ante una funcionalidad psicoterapéutica del arte redescubierta en la actualidad y adornada con tanta palabra hueca! Es indudable que en esta cuestión lo que prevalece sobre todo es la perfección en la elaboración de ilusiones; con otras palabras: la primera función del arte es hacer verosímil la «bella mentira», la «ficción retórica», o lo que es lo mismo, conseguir una mentira estética utilizando un estilo realista. Así se explican los relieves en mármol que cubren el suelo para ser contemplados por los soberbios que caminan casi arrastrándose bajo el peso de sus cargas, y las voces que se oyen en los aires recordándoles su pecado a los envidiosos (que llevan cosidos con alambre sus párpados), y las visiones fantásticas que se proyectan como en una película entre el humo espeso y asfixiante que envuelve a los iracundos. En estos tres casos se cumple la definición básica y concisa del arte que el poeta deja caer de pasada aprovechando su primer encuentro con los soberbios; Dante compara a éstos, que caminan inclinados por el peso de sus cargas, con cariátides:

Cual, para sustentar bóveda o techo,
por ménsula se mira una figura
que toca sus rodillas con el pecho,
y lo que no es verdad pena procura,
que es verdadera...

(Purg. X, 130-134)

Del non ver vera rancura..., de lo no verdadero, extraer sentimientos verdaderos: he aquí una formulación muy útil, y no únicamente en orden al poema dantesco. Según ella, el contenido verdadero o útil del arte no deriva de la veracidad de la expresión o del relato, sino del influjo psíquico[59] que ejerce. La verdad no reside en el hecho en sí, sino en su efecto. De aquí emana también la función «moral», que en el *Purgatorio* acredita su condición de efecto terapéutico: las alucinaciones visuales y auditivas, descritas con tintes tan realistas, producen efecto de «látigo» o «freno» *(ferza* o *freno)* según exhorten al bien o prevengan contra el mal; la exhortación o prevención derivan no tanto de las máximas que se aducen como de la capacidad sugestiva de la descripción; dicho con otros términos, lo no verdadero, lo ficticio *(non ver)* provoca una contrición real *(vera rancura)* gracias a la fuerza de una descripción ficticia.

En consecuencia, la primacía del sentido «literal» implica la primacía del sentimiento. El sentimiento (o lo que es lo mismo: el

efecto psíquico ejercido) es la verdadera realidad del arte, y sobre todo de la poesía.

El arte del poeta o del pintor consiste básicamente en estructurar una ficción, ilusión o mixtificación de manera tan verosímil que el lector, oyente u observador intente o se vea obligado a confundirla con la realidad (*Purg.* X, 58-63: *Al frente de ella, gente se adelanta / en siete coros; dos de mis sentidos / dicen, el uno «No» y otro «Sí canta». / Los humos del incienso allí fingidos / ponen a ojo y nariz en un mal paso, / entre el sí y entre el no desavenidos.* Y *Purg.* XII, 68-69: *Mejor no vio quien vio lo verdadero / que yo, que lo pisaba pensativo*).

Uno de los elementos que ayudan a conseguir esta finalidad es la expresión rítmico-musical del lenguaje, es decir, la técnica del metro, la plasticidad, que no es otra cosa que el medio de hacer aparecer lo posible como real, lo imposible como probable y lo fantástico como verosímil, comparándolos con la realidad conocida y cotidiana que nos envuelve. Al amalgamarse lo fantástico con lo real se difuminan los límites entre ambos y el primero se acerca más al segundo, se hace más verosímil merced al instrumento del lenguaje, que graba en la memoria todos estos pensamientos con ayuda de los artificios de la rima y del metro, haciéndolos más comprensibles, sugestivos y eficaces psíquicamente. La función estética primaria del texto poético radica, por tanto, en la ficción, la imagen y el efecto psicológico, y de ella derivan indirectamente todas las demás parcelas funcionales.

Dante, artista: es verdaderamente curioso que hasta ahora se le haya dedicado tan poca atención a este aspecto tan importante de su vida y de su obra, sobre todo teniendo en cuenta que el propio Dante no se cansó de subrayarlo continuamente, de forma especial en la *Divina Comedia.*

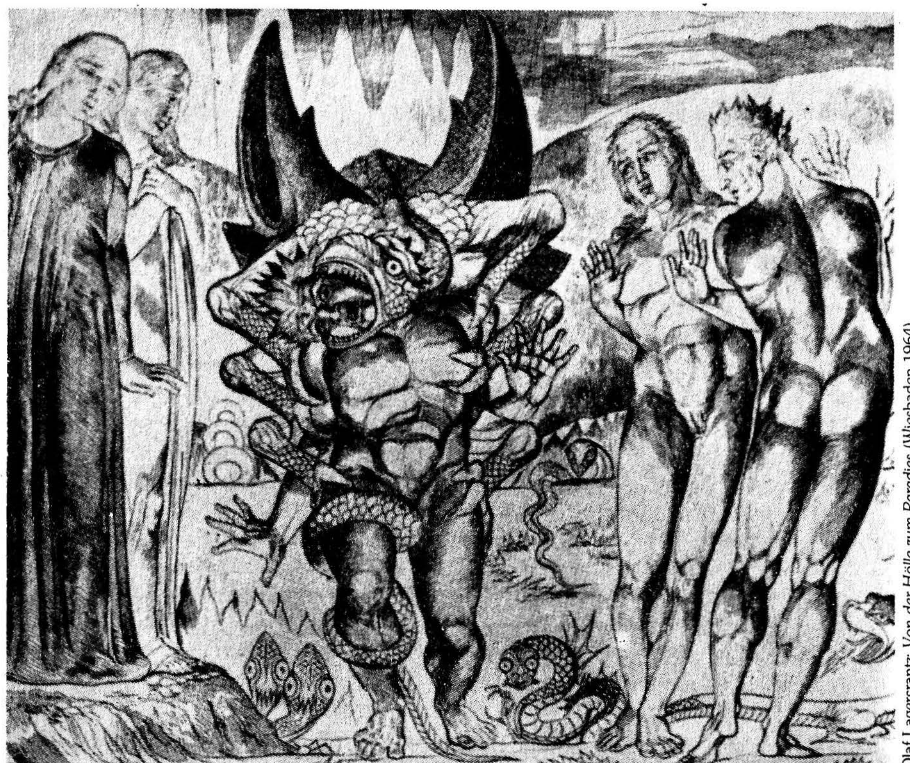
Numerosos pasajes de su obra maestra abonan esta concepción dantiana del arte, caracterizados incluso por ese mismo orgullo o soberbia del artista que el poeta hace expiar en el primer rellano del purgatorio.

Un ejemplo, citado muy a menudo, es la descripción del círculo de las serpientes de Malebolge, verdaderamente lograda, que alude a la transformación montruosa de una serpiente en ladrón. La fidelidad al detalle natural, que hace parecer posible lo imposible, es típica de Dante, pero también su método para ganar la atención del lector –bien conocido por la retórica clásica– con alusiones a lo fabuloso y a lo nuevo, recurso con el que justifica su propia empresa y su punto de apoyo en modelos literarios ya superados (*Inf.* XXV, 94-99):

Calle el mismo Lucano, cuando toca
de Sabelo el suceso y de Nasidio,
y escuche atento lo que aquí se evoca.
Calle de Cadmo y de Aretusa Ovidio;
que si a aquél en serpiente y a ella en fuente
convierte cuando escribe, no le envidio.

Aquí se manifiesta ya la ambición de emular a los clásicos y de trascenderlos que dos siglos más tarde se convertirá en un lema; pero al mismo tiempo, su compromiso personal, aun contando con su adhesión personal y obligatoria a las reglas de la retórica, se mantiene inalterable, y podemos aducir como ejemplo estos versos (*Inf.* XXV, 46):

El círculo de las serpientes (Infierno XXV). *Grabado de William Blake.*



Olaf Lagercrantz: *Von der Hölle zum Paradies* (Wiesbaden 1964)

Si eres, lector, para creer muy lento
lo que voy a decir, me lo temía:
yo lo he visto, y apenas si consiento.

En este mismo contexto se puede incluir el monstruo Gerión *(Inf.* XVI, 124-132), figura que aúna rasgos muy diversos; sin embargo, el juramento con el que el poeta quiere aumentar la credibilidad de su visión alegórica imaginaria es bastante original, audaz e interesante por varios conceptos: Dante no jura por la salvación de su alma, ni por Dios; no dice: «¡Dios me valga!», sino que jura por lo que desea con más apasionamiento en el acto de la escritura, es decir, por sus versos que pueden garantizarle fama eterna:

Conviene que la lengua se esté quieta
cuando parece la verdad mentira
y en deshonor del que habla se interpreta,
mas no puedo callar, y por mi lira
y esta comedia, yo, lector, te juro
–y así se juzgue el estro que me inspira–
que por el aire aquel, denso y oscuro,
una figura, arriba, vi nadando,
que asustaría a un ánimo seguro...

Pero tras unos embaucamientos tan ostensibles que nos hacen esbozar una sonrisa, se ocultan –y Dante no cesa de recalcarlo– verdades que únicamente bajo esa forma de «errores no falsos» pueden ser expuestas a personas poco acostumbradas e incluso al hombre en general. Al igual que el arte de la pintura, también el de la poesía se esfuerza por *captar los ojos para rendir la mente (Par.* XXVII, 92: *da pigliare occhi, per aver la mente).* Las mismas Escrituras Sagradas no vacilan en emplear dicho procedimiento *(Par.* IV, 40-48):

De este lenguaje vuestro ingenio es digno,
porque con los sentidos sólo aprende
lo que es al intelecto más condigno.
Por esto la Escritura condesciende
a vuestra facultad, y pies y mano
de Dios predica, y otra cosa entiende;
la Santa Iglesia, con aspecto humano
a Gabriel y a Miguel os representa
y a aquel por quien Tobías quedó sano.

Esta observación puesta en boca de Beatriz es esencial para comprender el modo de realidad de las visiones o ficciones referidas por Dante, tanto en el *Paraíso* como en el *Purgatorio* y en el *Infierno*. Estas tres partes diferenciadas se convierten, a medida que la lectura progresa, en una *representación* unitaria, cuyas escenas aisladas se adaptan continuamente a los agudos órganos perceptivos del peregrino visionario, mientras colocan ante sus ojos –y los nuestros–, con ropajes metafóricos más sutiles y renovados, con ayuda de la imagen y el ejemplo, del símbolo y del juego, verdades que en un último análisis permanecen herméticas e indescifrables (aunque quizá no totalmente fuera de la experiencia). A este respecto, en *Inf.* IX, 61, dice el poeta:

Oh los que de la mente os sentís sanos,
mirad bien la doctrina que velada
se encuentra de mi verso en los arcanos!

Un pasaje paralelo del *Purgatorio* (VIII, 19-21) apunta:

Inquiera, aquí, lector, lo verdadero
tu vista, porque el velo es tan sutil
que el traspasarlo te será ligero.

No es casual que los dos últimos pasajes citados se refieran directamente a la intervención de seres superiores; en concreto, a las dos primeras apariciones de los ángeles en el poema. Este fenómeno clarifica lo que sólo se hará evidente en los últimos cantos del *Paraíso*: la necesidad de la ayuda sobrenatural, que si irrumpe en el mundo de los humanos, es para mantener a raya el principio del mal, que tendría al hombre a su merced si este último sólo contara con sus propias fuerzas.[60]

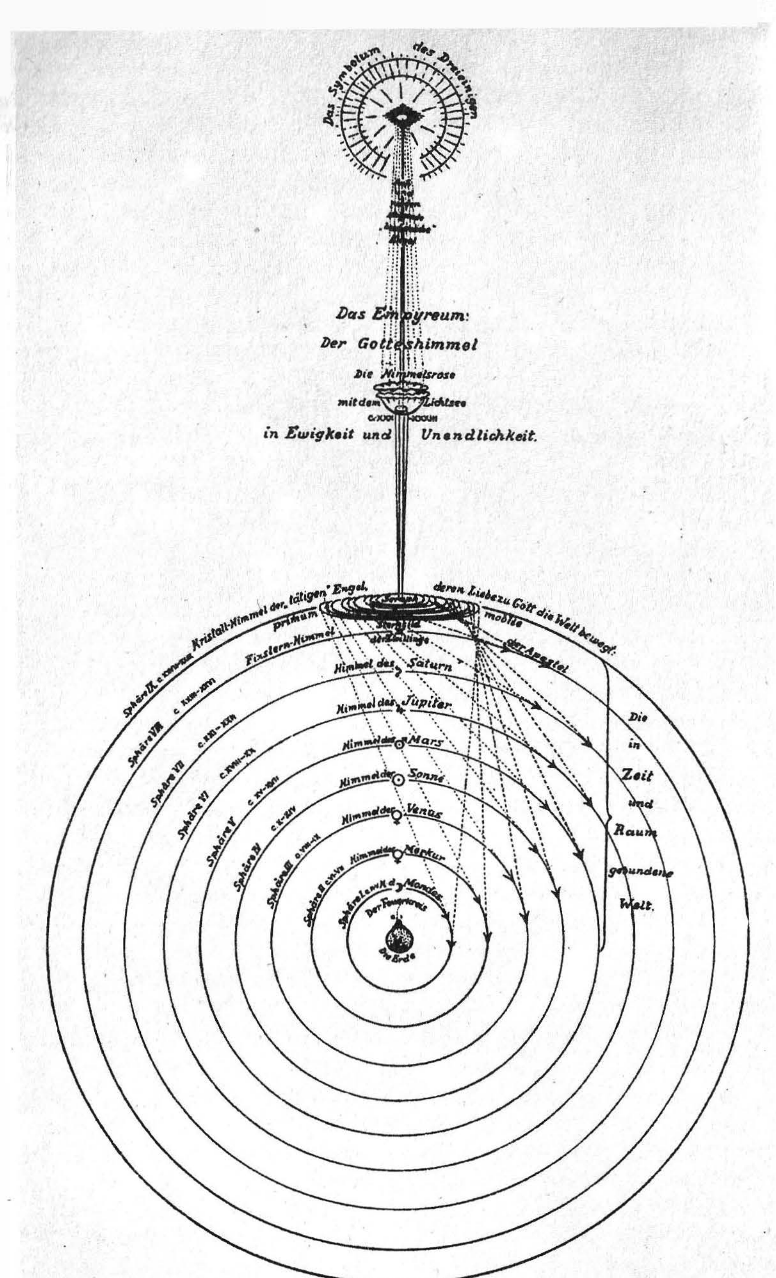
Cuando seguimos los requerimientos de Dante y tomamos en serio el sentido literal de su discurso, nos vemos obligados a considerarlo como un juego secundario. En efecto, las cosas, pese a la multiplicidad de sus manifestaciones sensibles, son para Dante «sólo un símbolo». En el caso concreto de Dante, tenemos que suprimir ese «sólo» peyorativo de Goethe, porque esa dimensión derivada de la profundidad de su significado no debilita, sino que amplifica y enriquece, la intensidad de su realidad, es decir, su efecto sobre el hombre. Esto se debe también probablemente a que esa significación adicional no es nunca unívoca, sino polisémica *(polisemos)*, de muchos sentidos, como dice Dante,[61] y en casi todos los casos es tarea del lector adivinar o solucionar los enigmas plantea-

dos. El *cantar preciso* o exactitud de la poesía[62] raramente se refiere a significados conceptuales, sino, mucho más a menudo, a las manifestaciones sensoriales imprecisas que sugieren tales significaciones. La profundidad de la intensidad de la manifestación se produce gracias al estímulo y apertura del espacio imaginativo, y únicamente esta activación eleva el juego de las significaciones al plano de lo irracional, siendo un requisito indispensable para ello haber conseguido previamente, mediante el empleo de cadenas rítmicas fijas, una expresividad, plasticidad y capacidad de sugestión musical lo más perfectas posible.

Ahora bien, ¿dónde reside el valor objetivo de este ingrediente aparentemente subjetivo, de este estrato de la significación tan difícil de precisar que se oculta tras esa simbología del mundo visible? ¿Cómo demostrar esa verdad a la que nos remiten los «errores no falsos»?

En algunos casos parece aludirse a una especie de «doctrina» que se puede deducir con ayuda del método filosófico. En otros, se trata sencillamente de la mediación de una vivencia de valor filosófico concreto, de una sensibilización para encarar las decisiones de peso en la vida apoyándose en el carácter simbólico de la invención poética. Pero precisamente a propósito de los pasajes más importantes y expresivos, en los que se niega cualquier posibilidad de comprensión racional de manera tajante, yo pienso –de modo histórico– en la relación entre la «cosa en sí» –o lo que es lo mismo, la comprensión humana de esa objetividad eternamente impenetrable– y la imagen sensorial que nos hacemos de ella con arreglo a la estructuración formal de nuestros órganos sensoriales. La constatación de que entre el ser y el concepto no existe ninguna otra analogía o relación que la «puramente simbólica», y que tan sólo determinados rasgos estructurales son comunes al ser en sí y al concepto que de él nos formamos a partir de la percepción, es una formulación de la óptica fisiológica de Helmholtz[63] que puede compararse con la teoría mística del conocimiento expuesta por Dante en el *Paraíso*.

Beatriz explica con toda nitidez la aparición de los bienaventurados en las esferas celestes como la escenificación de un juego, habida cuenta de la debilidad de la facultad cognoscitiva de Dante; hasta para representar la idea de Dios recurre a explicaciones contrapuestas,[64] que parecen preludiar con gran anticipación la relatividad cosmológica. Y así como el mundo imaginario de los fenómenos goza de un escalonamiento muy variado, el *cantar preciso* del poeta, su invención poética concreta, su «realismo de lo irreal», se convierte para el lector en una presencia viva, y al final es



Karl Federn: *Das Zeitalter Dantes* (Berlin 1925)



Beatriz conduce a Dante al Empíreo (Paraíso *XXX). Dibujo de Botticelli.*

◄ *Visión cosmológica de Dante según Paul Pochhammer.*

despojado de su disfraz y calificado de *ombriferi prefazi del vero*, umbroso prefacio de la verdad; de la misma manera, el río de luz que acoge al peregrino en el Empíreo –es decir, en el lugar en el que al fin debería de manifestarse en toda su plenitud sin sombras el Ser Verdadero– es también un engaño de los ojos acostumbrados todavía a la estructuración y percepción del mundo humano; e incluso la arquitectura de la «rosa celeste» estáticamente construida –ese escenario deslumbrante constituido exclusivamente de luz– es nada más *parvenza* y *riflesso* (simulacro y reflejo).

Un rayo forma toda su apariencia,
que es por el Primer Móvil reflejado
y de él toma la vida y la potencia.

(Par. XXX, 106-108)

La esfera del «Primer Móvil», que abarca y mueve al mismo tiempo a todos los demás, es el cielo de cristal del filósofo árabe Avicena, en cuya superficie abovedada reverbera la luz de Dios produciendo ese reflejo. No creemos ir demasiado lejos al imaginar que ese fenómeno óptico de la «rosa celeste», esa visión de la comunidad de los bienaventurados en un escenario luminoso e infinito (al contrario que la oscuridad que caracteriza al infierno), según la visión de Dante, sólo es visible desde cada punto de ese firmamento reflectante para aquellos tan adiestrados en el aprendizaje como el peregrino.

El cielo de cristal se llama, pues, «*primo mobile*» porque gira a una velocidad inimaginable y porque arrastra en su vertiginosa rotación al resto del universo, mientras que el Empíreo, el décimo cielo o ámbito que todo lo contiene (al que los árabes habían convertido en un principio en sede, no en esencia, de la divinidad), permanece inmóvil e impasible en eterna calma.[65] Pero el motor del cielo de cristal es el deseo ardiente de tocar, en cada segundo, los máximos puntos posibles del infinito ámbito de la luz: el motor es el amor a Dios, precisamente el mismo amor que inicia la acción de la *Commedia* y que culmina como manifestación máxima: *Amor mi mosse (Inf.* II, 72), *Amor mi spira (Purg.* XXIV, 53), *l'Amor che muove il Sole e l'altre stelle (Par.* XXXIII, 145) –Amor me mueve; Amor me inspira; el amor que mueve al Sol y a las demás estrellas.

Para Dante, el Amor es exactamente lo mismo que la voluntad para Schopenhauer, el espíritu para Hegel o la libido para Freud. Es la «cosa en sí», la fuerza primaria que pone todo en movimiento y guarda su unidad interna en todas sus manifestaciones, que van desde los deseos de la criatura humana hasta el estadio sublimado

del amor a Dios de un San Bernardo, un Eckhart o un Spinoza. Un amor que ya no se dirige a objetos creados, que se ha liberado de cualquier finalidad para convertirse en tendencia hacia lo trascendente, hacia esa meta que supera la comprensión, los límites y la posesión: se trata del mismo amor del que había hablado el pagano Platón en sus mitos y en sus ideas, y por cuya expresión Rilke,[66] ese cultivador tardío de la poesía metafísica, habría de luchar tanto.

El amor, así entendido, concebido y vivenciado, se constituye como fundamento y base de la verdad de la *hermosa mentira*, como justificación de la *ficción retórica musicalizada* y como núcleo temático de la manifestación artística, y nos conduce desde las oscuras y remotas profundidades del pánico del infierno a la graduación cada vez más suave de la purificación, y por fin a una comunidad caracterizada por la solidaridad, cuyo luminoso dinamismo (situado a medio camino entre la ciencia ficción y la utopía social) deja a años luz el mundo de la experiencia humana.

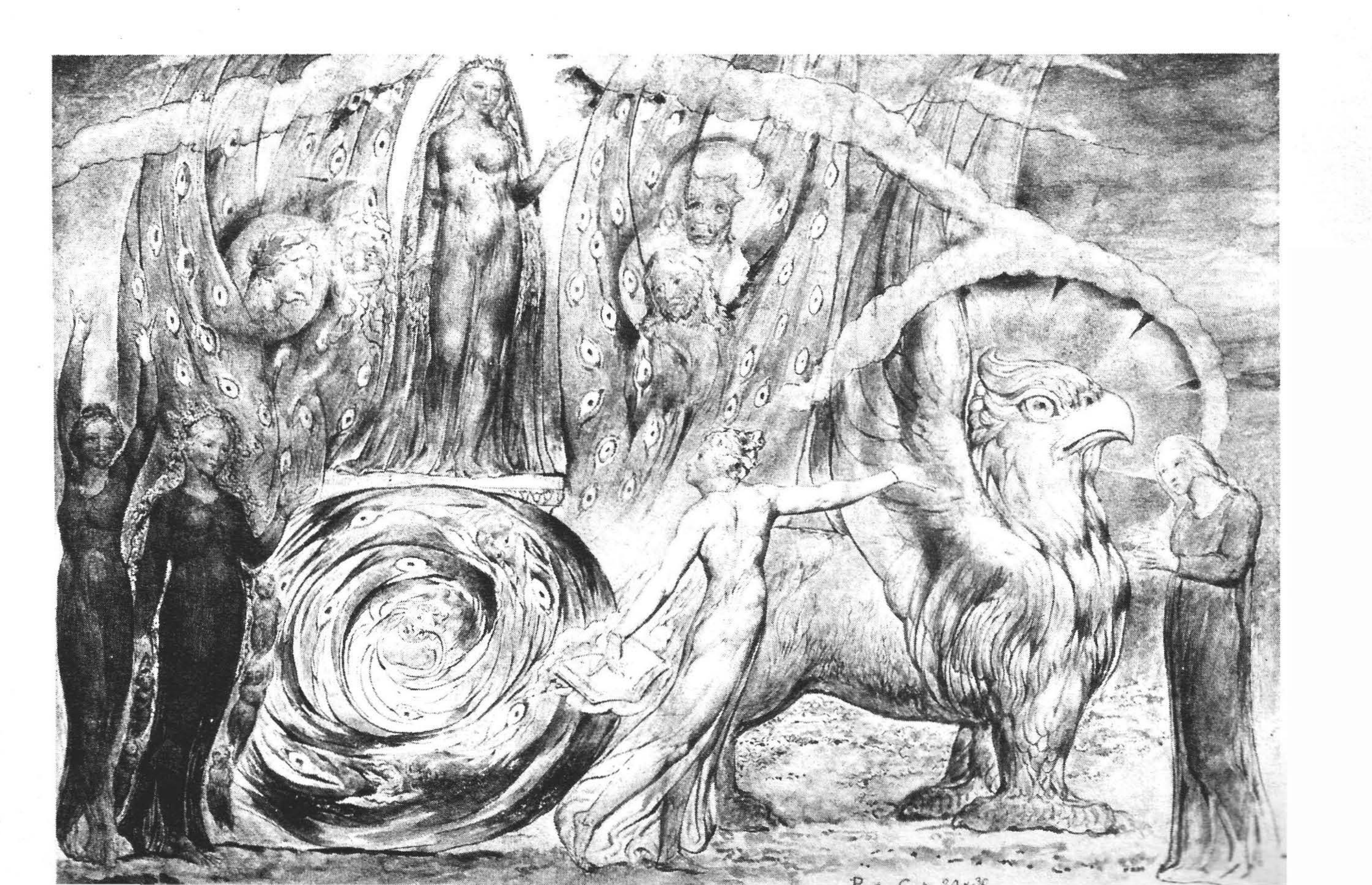
Esta concepción del amor es el eje central en torno al cual gira y se organiza la filosofía de Dante.

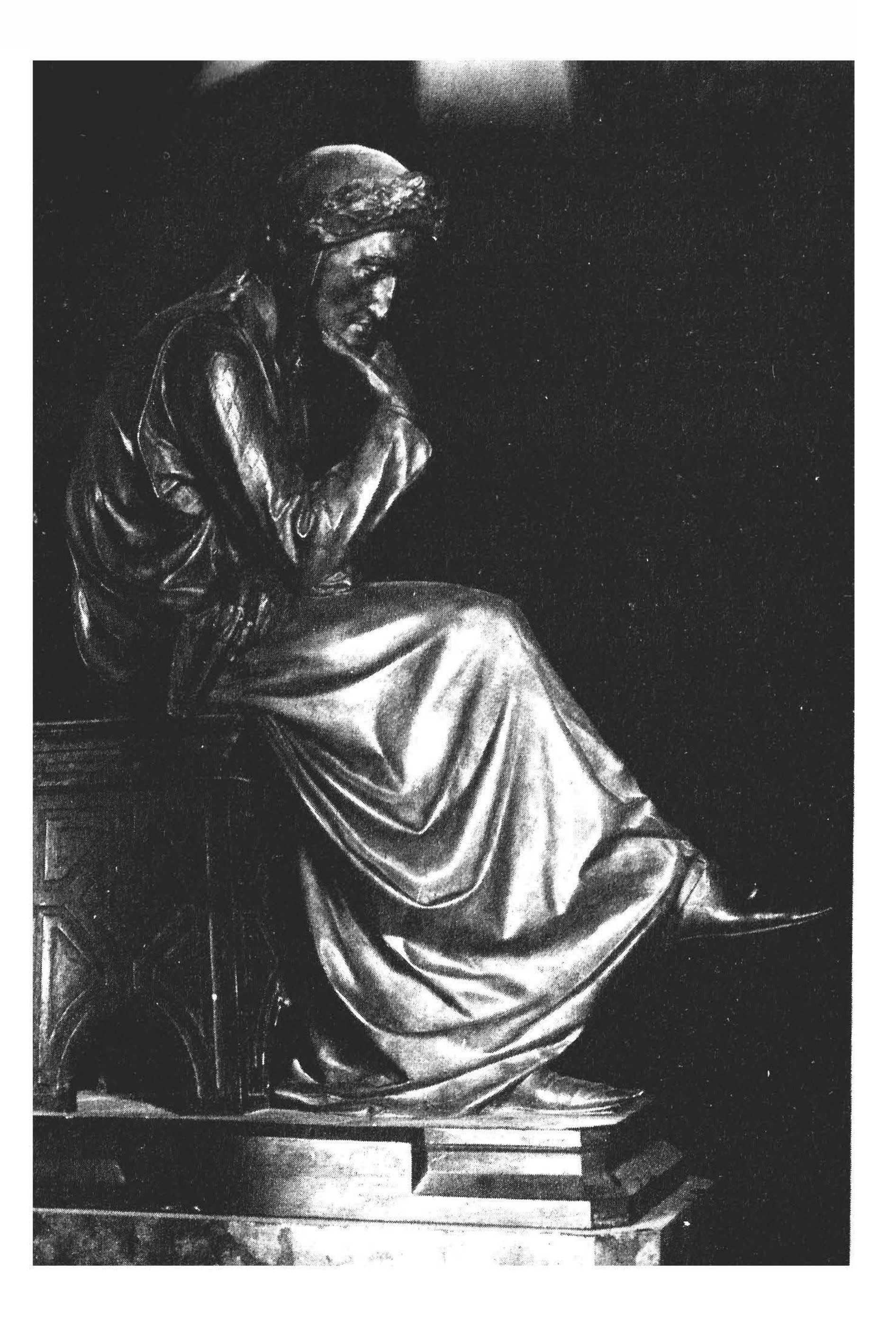
11. Dante, filósofo

En uno de los pasajes de la epístola-dedicatoria a Cangrande[67], Dante define la *Commedia* como una *narratio poetica* (narración poética), y en otro como *opus doctrinale* (obra doctrinal). El poeta, siguiendo la tradición del escolasticismo, aunque con una disposición personal muy significativa, especifica para cada una de estas dos categorías cinco modos de estructuración formal, es decir, en conjunto diez; el estilo literario de la *Commedia* sería «poético, ficticio, descriptivo, digresivo y metafórico», y también «definidor, clasificatorio, demostrador, refutador y ejemplificador». Dante, pues, parece tanto un filósofo como un poeta. A esto alude el famoso verso de *Par.* II, 8: *Minerva spira e conducemi Apollo* (Minerva me inspira y me conduce Apolo). La epopeya filosófica que Dante se propone tiene que mover al mundo de la misma manera que al final del *Purgatorio* la figura mitológica del grifo tira del carro triunfal de Beatriz. Dante no dijo en ninguna ocasión que este animal, mitad águila y mitad león, fuera Cristo; esta interpretación es cosa de sus comentaristas; cierto es que en él se encarna ese doble aspecto de la naturaleza humana que posibilita a Cristo o Dios hecho hombre; pero quizá también obtendríamos resultados muy interesantes si a título de ensayo lo interpretáramos como un símbolo –no como una alegoría– de este poema sacro y de su doble estructura.

¿Qué es el hombre? ¿Qué lo distingue de las restantes criaturas de la naturaleza? ¿Tiene acceso al mundo sobrenatural del espíritu? ¿Qué es o qué significa su libre albedrío? ¿Hasta qué punto está predestinada su suerte y cómo se comporta frente a tal fenómeno? ¿Qué sentido tiene su atormentada vida terrena? ¿De dónde le viene la capacidad para reconocer y delimitar los valores? ¿Quién determina los valores que orientan su actuación? ¿Cómo es posible

Grifo, mitad águila, mitad león, que tira del carro triunfal de Beatriz, según obra de W. Blake. Tate Gallery. Londres. ▶





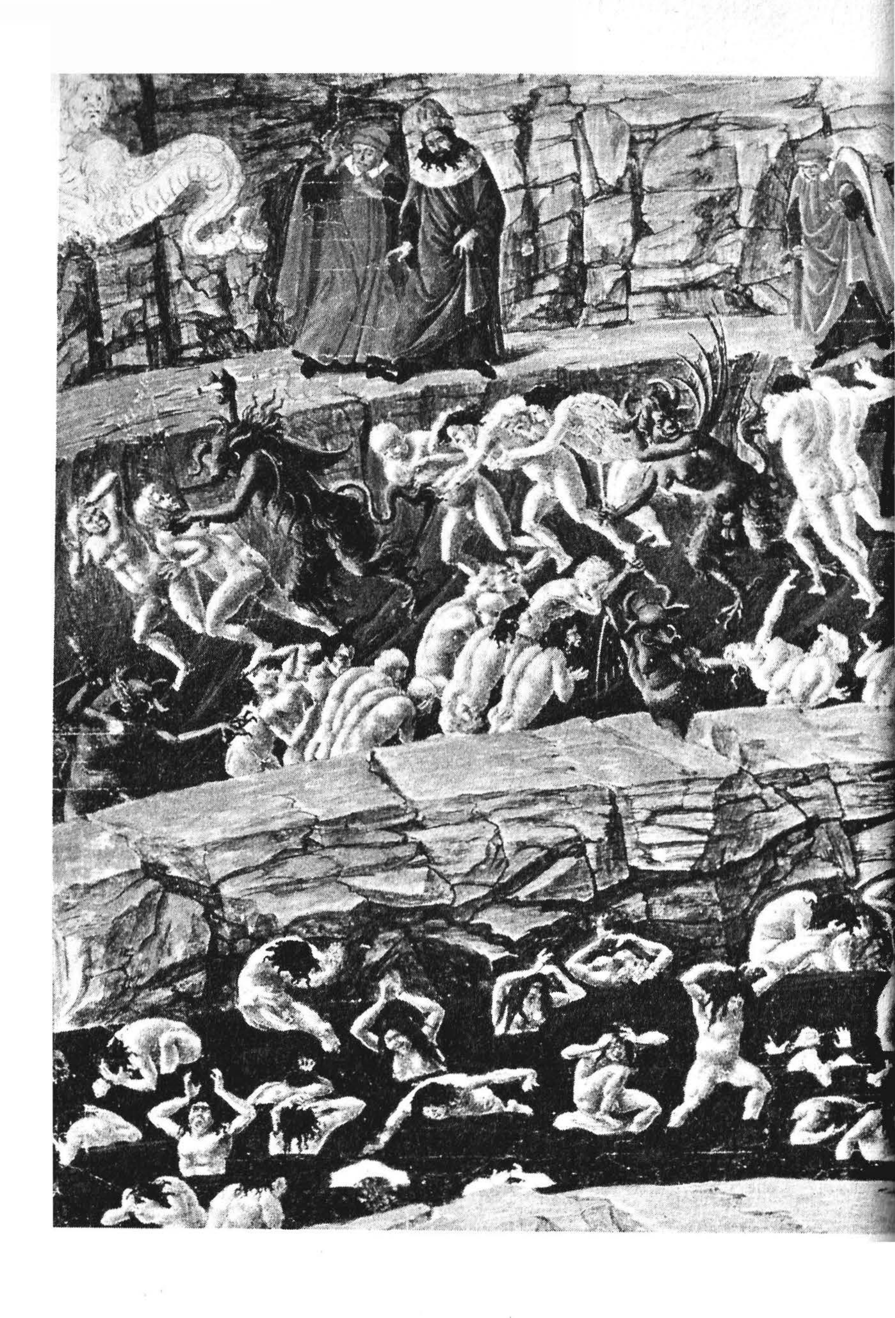
que no viva de acuerdo con criterios racionales siendo un ser dotado de razón?

A todas estas preguntas intenta responder Dante en su poema; sus respuestas, antes que nada, son poesía basada en conceptos, o sea, una forma de hacer viables las experiencias intelectuales por medio de la expresión poética. Pero Dante también pretende comunicarnos los resultados de tales pensamientos. Vamos a extendernos un poco sobre esta cuestión.

El universo de Dante es un mundo modélico, construido de tal forma que el hombre emerge de él con toda su miseria y su grandeza. Este cosmos es el fruto de una larga tradición. Pero Dante se diferencia de sus precursores en la temática de pintar los mundos sobrenaturales en su descripción pormenorizada del individuo. August Rüegg[68] ha investigado con ojos críticos y excelentes resultados ese cúmulo de influencias que confluyen en Dante. Por ejemplo, en la monstruosa mecánica de la justicia de la visión de San Pablo[69] expuesta por Dante, afloran argumentos de tipo psicológico casi modernos. Entre los condenados del infierno hallamos a muchas personas dignas de respeto: citemos tan sólo a Farinata, Brunetto Latino, Guido da Montefeltro, Ulises, el emperador Federico II y su canciller Petrus de Vinea.

Por el contrario, en el paraíso, Dante encuentra a pecadores como Cunizza y Rahab, personajes proscritos por la Iglesia como Siger de Brabante y Joaquín de Fiore,[70] e, incluso, paganos como el emperador Trajano y el honrado Ripheus, mientras que el suicida y enemigo del emperador Catón de Utica aparece como guardián del purgatorio, como portero de la entrada al ámbito de la salvación cristiana, y desempeña su elevada función con toda la dignidad de un mártir de la libertad. El destino del individuo no lo decide el poder del papa o de la Iglesia, sino su propia condición moral individual, y ningún mortal, ni siquiera el representante de Pedro, puede acceder a la intimidad del individuo ni sentenciar a éste.[71] Así, el general Guido da Montefeltro, elogiado por Dante con el calificativo de *il nobilissimo nostro latino (Conv.* IV, 28-8), es situado, a pesar del perdón papal y del hábito franciscano, en el círculo del infierno de los malos consejeros; por el contrario, el rey Manfredo, excomulgado con los más violentos anatemas, hombre cuya falta de fe y libertinaje eran proverbiales en aquellos tiempos, espera una salvación segura al pie de la montaña del purgatorio. Por otro lado, nos sale de nuevo al encuentro el romano Curio, conse-

◀ *Dante Alighieri. Museo de Córdoba.*





Dante, acompañado de Virgilio, visita el infierno; el insoportable horror infernal, organizado de acuerdo con la gravedad del pecado, es la primera etapa en el camino de la perfección. Gabinete de Estampas del Museo de Berlín.

jero de César y uno de los primeros mecenas del Imperio, horriblemente mutilado en el círculo infernal donde se purga la discordia; se trata del mismo Curio al que Dante, en su exaltada carta admonitoria al emperador Enrique VII, define explícitamente como su modelo, precisamente por una actuación que aquí es tan duramente castigada. La ubicación de personajes como el del respetable Brunetto Latino, el paternal maestro del poeta, en el círculo de los pecadores contra la naturaleza, sorprende tanto al lector de aquellos tiempos como al peregrino Dante; provocar sorpresas semejantes caía sin duda dentro de los propósitos literarios del poeta. Pero nadie se atreverá a asegurar que sus propósitos eran exclusivamente literarios.

«Pero tanta fue la afición a producir la criatura espiritual, que la presciencia de algunos que habían de venir a mal fin no debía ni podía retraer a Dios de tal producción; que no sería de alabar la naturaleza si sabiendo que las flores de un árbol habían de perderse en parte, no produjese flores en él, y por los estériles abandonase la producción de los fructíferos» *(Conv.* III, cap. 12, pp. 159-160).

Estas y otras muchas frases del *Convivio* demuestran que Dante tenía plena conciencia de los problemas que planteaba una metafísica basada en una dialéctica de premio-castigo entendida al modo del católico vulgar.

En las grandes disertaciones pedagógicas de la *Commedia* Dante expone también con toda franqueza el dilema al que le había conducido su propia reflexión:

Lo inmortal y lo que es para morir
no es sino luz que aquella idea envía
que parió, amando, nuestro dulce sir:
que aquella viva luz que se abre vía
desde su foco, sin que se desuna
ni de él ni del amor que a ella se entría,
por su bondad su radiación aduna,
casi despejada, en nuestras subsistencias,
eternamente conservándose una.
De aquí baja a las últimas potencias
de acto en acto, de modo deviniendo
que sólo forma breves contingencias;
y tales contingencias ser entiendo
todas las cosas que, al girar, produce
el cielo, con semilla o careciendo.
La cera y quien la forma en ella aduce
no son de un modo; y diferentemente

abajo el ideal signo trasluce.
Que en árboles iguales se presente
mejor o peor fruto, ello genera;
y que tengáis ingenio diferente.
Si estuviese en sazón la blanda cera
y el cielo en su virtud más acabada,
toda la luz del sello reluciera;
mas natura la ofrece inacabada,
como la mano experta del artista
que tiembla cuando da la pincelada.
Mas si el cálido amor la clara vista
de la prima virtud signa y prepara,
toda la perfección aquí conquista.
(Par. XIII, 52 ss.)

Esta digresión sobre los efecto del amor de Dios justifica la desigualdad de la capacidad intelectual entre los hombres. Está puesto en boca de Tomás de Aquino, que sale al encuentro de Dante en el cuarto cielo, sede de los teólogos. La misma asociación de ideas resuena con ecos más sencillos en el *Convivio* (IV, cap. XX, pág. 258): «Puede, pues, no estar bien colocada el alma de la persona por defecto de complexión y tal vez por falta de tiempo; y entonces no resplandece en ella el divino rayo. Y pueden decir estos tales cuya alma está cribada de luz que son valles que miran al aquilón, o como subterráneos a donde nunca desciende la luz del sol, sino reflejada de otra parte iluminada por aquélla.»

Aquí se compara la capacidad del creador con los rayos del sol, que nada pueden contra la sombra que proyectan las altas montañas y que, según afirma otro pasaje, producen resultados distintos según incidan sobre cuerpos reflectantes, transparentes u opacos. Se trata además de un tipo de irradiación que, a medida que cambia y se refleja, se va debilitando en su camino por las nueve esferas, y al llegar al punto de alejamiento máximo de su origen, produce el mismo efecto que el artista que trabaja con sus decaídas fuerzas un material defectuoso. Dios juega con el hombre como un árbol que demuestra una floración exuberante, de la cual sólo un número limitado fructificará; o como las semillas que el árbol esparce al viento, la mayor parte de las cuales caerá sobre piedra, arena o agua, y sólo el resto, una pequeña minoría, podrá desarrollar sobre un suelo fértil la potencialidad formal colocada en cada embrión particular.

En este punto, se evidencia lo que ya había reconocido Jacob Burckhardt:[72] Dante renuncia a la actuación individual de la Provi-

dencia. El plan lógico-divino de la organización cósmica tiene una realización tanto más imperfecta cuanto más se alejan sus efectos de su causa frontal, de modo que en la tierra, y en el mundo situado bajo la luna, reina una gran dosis de irracionalidad. La predestinación y la bondad creadora no gozan de una organización tan perfecta como para alcanzar la multiplicidad de casos humanos individuales. En lugar de una providencia de límites estrictos, aparecen factores de inseguridad y de azar que determinan el destino humano. Su denominación en Dante es muy variada: por un lado *materia y naturaleza*, por otro *contingencia* o *fortuna*; además, la muy discutida *libertad* de la voluntad humana. Vista desde una perspectiva humana, incluso la *gracia (grazia)* es un factor azaroso, inseguro, ya que su esencia –en cuanto predestinación– es inconmesurable, es decir, no puede reducirse a límites precisos.

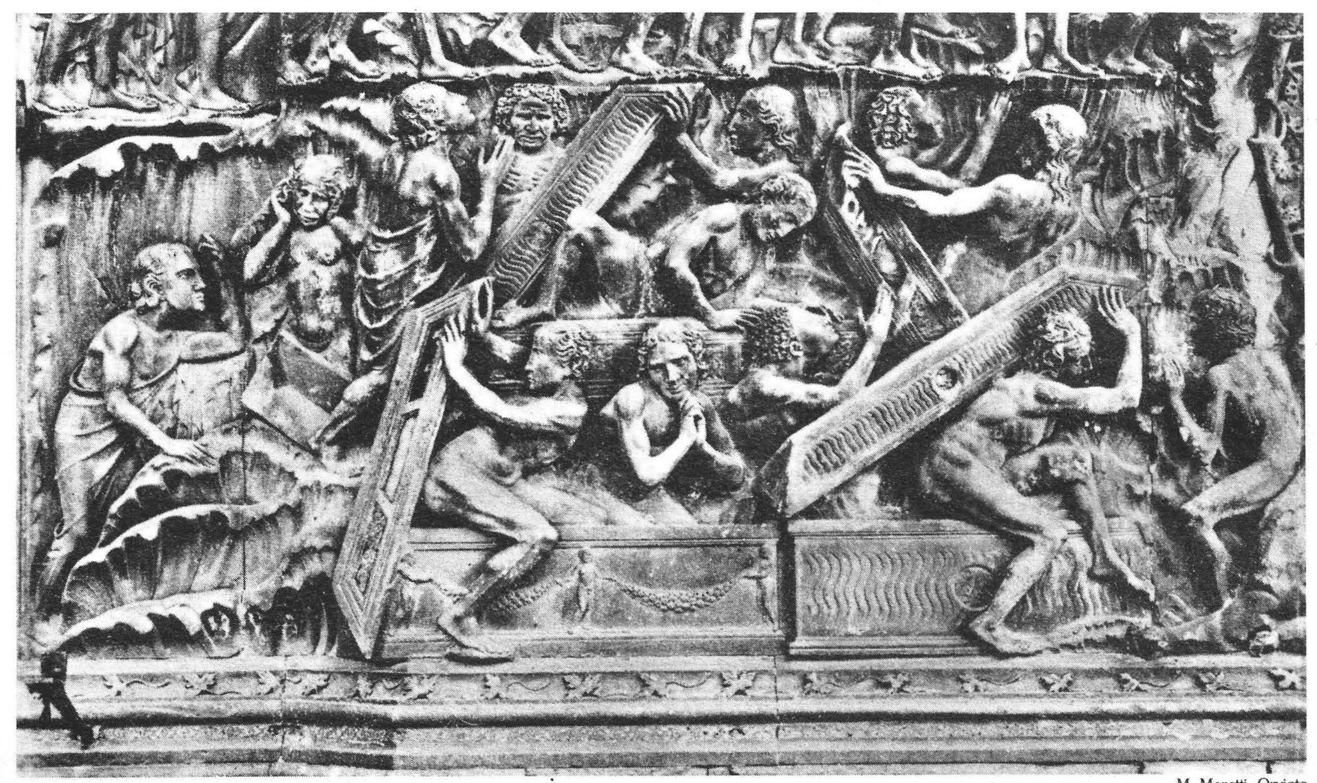
Partiendo de estas bases, hay un intento de solucionar el problema del mal. La solución (tomista) de la Iglesia afirma al respecto: el mal no es querido por Dios, pero sí permitido, porque si no, tampoco existiría el bien. Dios deja al azar, a la naturaleza y a la voluntad humana una cierta libertad de movimientos que posibilitan una decisión libre. Cacciaguida, el bisabuelo del poeta, antes de pronosticar en el cielo de Marte a su nieto la inminente pena de destierro de su ciudad natal, define el origen de su saber siguiendo la precedente argumentación:

Lo acaecible, que fuera del cuaderno
de la materia vuestra no se extiende,
está pintado en el mirar eterno:
necesidad de aquí no se desprende
sino como del ojo en que se espeja
la nave que por un río desciende.
De igual modo que llega hasta la oreja
de dulce órgano el son, así yo ciencia
tengo del tiempo que se te apareja...

(Par. XVII, 37-45)

El azar, la *contingenza*, dista muchísimo de encarnar la voluntad de Dios, aunque no se le niega el carácter de imperativo causal.[73] En caso contrario, no sería posible la rigurosa presciencia de Dios ni la de los bienaventurados en Dios. En efecto, aunque la

La resurrección de Cristo. Relieve realizado hacia 1320, perteneciente a la fachada de la catedral de Orvieto. ▶



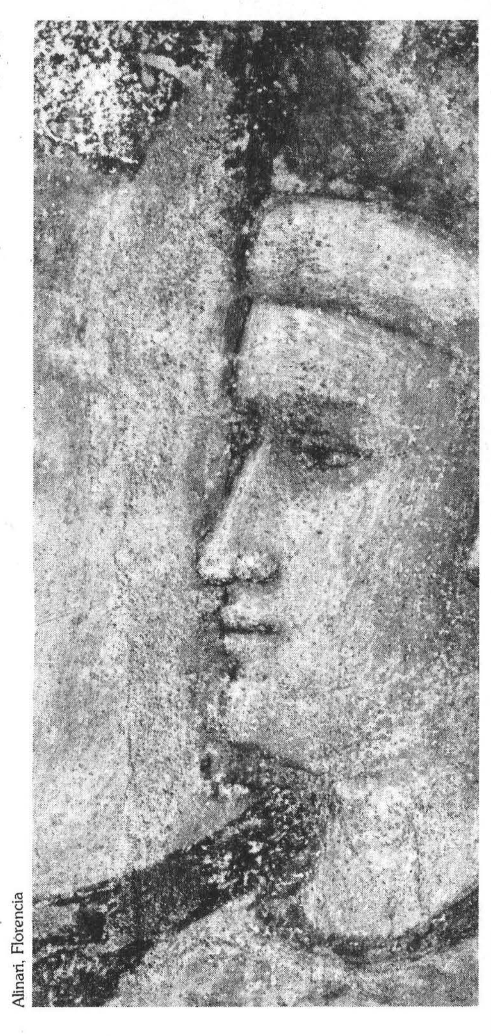
M. Moretti, Orvieto

omnipotencia divina pueda parecer limitada (ya que tiene que permitir el mal para que fructifique el bien), su omnisciencia no sufre por ello merma ni menoscabo alguno. En definitiva, el mal en el mundo no es querido por Dios, aunque sí está previsto y en parte incorporado al plan de salvación de la Redención. Ciertamente, los milagros del plan de la salvación puesto en marcha por Dios para redimir a los hombres arguyen en contra de la fatalidad, pero además *en la Mente eterna* las injusticias del destino tienen la dulce armonía de los tonos del órgano.

El ejemplo de no pocos pecadores del infierno y penitentes del purgatorio (Jacopo Rusticucci, *Inf.* XVI, 45; Guido da Montefeltro, *Inf.* XXVII, 84; Buonconte, *Purg.* V, 101-54; el rey Manfredo, *Purg.* III, 112 ss...) patentiza de manera clara cómo en vida de éstos su perdición eterna o su salvación dependieron de una casualidad manifiesta o de una inspiración no merecida. El caso de Brunetto Latino debería bastarnos para probar que también las personas de buena voluntad e intenciones honradas son susceptibles de sucumbir a la tentación y, en consecuencia, de caer en la condenación eterna. Así, el infierno es concebido, más que como castigo, como un espantoso símbolo del extravío o de la perdición. A menudo, a los condenados se les califica de *mal nati* (en traducción aproximada: nacidos para el mal), y a los bienaventurados de *ben nati* (nacidos para el bien o para la felicidad), como si desde su mismo nacimiento tuvieran ya asegurada su condenación o su salvación. Hasta a los niños recién nacidos se les asignan distintas ubicaciones, dependiendo de las perspectivas derivadas de las circunstancias de su nacimiento.

Así pues, la culpa es destino. Mas no por eso el destino del hombre está exento de culpa. Virgilio y los buenos paganos son tachados de *rebeldes (Inf.* I, 129), a pesar de que no llegaron a conocer qué tipo de leyes vulneraron. Cristo no pronunció en vano aquella famosa frase: «¡Padre, perdónales, porque no saben lo que hacen!» Ni siquiera el desconocimiento se perdona: *y no es excusa no haber visto el daño (Par.* XXIX, 108). En realidad, para Dante –siguiendo una concepción de la Antigüedad que prolonga su vigencia hasta la Edad Media– la culpa es falta de sabiduría o de conocimientos, porque se da por sentado que el conocimiento del bien implica una tendencia a desearlo o poseerlo. Pero el conocimiento depende en primer lugar de la educación, entorno y época histórica, y de manera más secundaria, de los obstáculos o trabas inherentes al propio objeto de conocimiento, y también de una cierta tendencia individual impredecible. Por todo esto, la adscripción de ciertos paganos al limbo no es más o menos injusta que la

Detalle de un fresco supuestamente realizado por Giotto, que se cree representa el rostro de Brunetto Latino. Museo Bargello, Florencia.



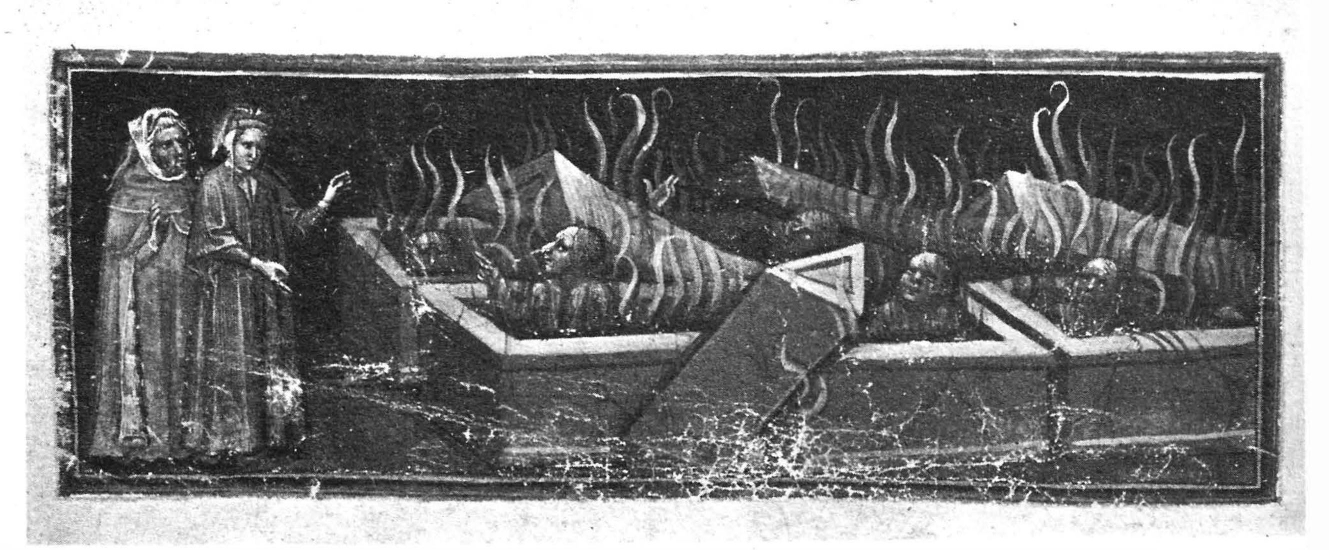
Alinari, Florencia

ubicación de otros en el infierno, y esta equiparación entre culpa y destino –aunque Dante no se la debió proponer abiertamente– constituye un modelo directo para los restantes círculos.

La inflexibilidad de la lógica metafísica, del *alto fato di Dio*, determina que la posición del hombre individual en la eternidad dependa de la jerarquía alcanzada en su existencia terrenal con ayuda de su inteligencia, su madurez, o de la Gracia. Cualquier otro

Et quelli ad me tutti saran serrati
quando di Josaffa qui torneranno
colcorpi chelassu anno lasciati
Suo cimitero daquesta parte anno
con Epicuro tutti suoi seguaci
chelanima colcorpo morta fanno
Pero aladimanda chemmi faci
quincentro satisfacto sara tosto
taldisio ancor chetu mitaci

Etio allui dame stesso nonuegno
cholui chattende la perqui mimena
forse chui guido uostro ebbe adisdegno
Lesue parole elmodo dellapena
mauean dicostui gia electo ilnome
pero fu larisposta chosi piena
Disubito drizzato grido chome
dicesti egli ebbe nonuiueg li ancora
nonfiere glioccbi suoi lodolce lume



posicionamiento por encima de sus méritos sería tan difícil de soportar como a los ojos humanos de Dante la luz que emana de los rostros de los ángeles y de los santos.

Sin embargo, el peregrino de las esferas tenía la posibilidad de una adaptación paulatina, aunque siempre limitada, proveniente de la dirección e intercesión de seres superiores. Merece que nos detengamos un poco en este punto, porque el poeta, en algunos pasajes, parece insinuar que existe un recurso y una ayuda de este tipo incluso para los mismos condenados del infierno como última y más remota esperanza. En efecto, el universo dantesco está gobernado por un poder al que Dante atribuye el origen de cualquier forma de existencia; más aún: un poder del que espera el perdón de todo mal cuando culminen los tiempos. Una de las consecuencias de su sistema sería imaginar que este imperativo de la lógica metafísica, basada en una dialéctica de premio-castigo, se disolvería un día por propia voluntad y sin sombra de violencia.

El canto XX del *Paraíso*, en el que, bajo el símbolo del águila de Júpiter, paganos escogidos, como Trajano y Ripheus, muestran su júbilo por la salvación, apoya la hipótesis anterior:

> Regnum coelorum *sufre violencia*
> *de ardiente amor y vívida esperanza,*
> *que vence a la divina omnipotencia;*
> *no como hombre que impone su pujanza,*
> *que él vence porque quiere ser vencida;*
> *y su bondad vencida el triunfo alcanza.*
> (Par. XX, 94-99)

Sin embargo, Virgilio, primer guía del peregrino, bien lo sabe y así lo refiere en el canto VI del *Purgatorio*, en el que justifica la eficacia de la oración cargada de amor para acortar los tiempos de expiación prescritos:

> *Que la cima del juicio no es hundida*
> *porque cumpla el amor en un momento*
> *la expiación por los de aquí debida.*
> (Purg. VI, 37-39)

Esta temática apunta ya al principio del poema, antes de co-

◀ *Miniatura que ilustra el Canto del Infierno, siglo XV. Biblioteca Ambrosiana, Milán.*



Portada de la Divina Comedia. *Venecia, 1477.*

menzar la peregrinación, cuando Virgilio revela su misión de salvar al extraviado y casi sentenciado Dante. Beatriz le dice entonces a Virgilio *(Inf.* II, 94-96):

Una dulce mujer hay en el cielo
que de este impedimento se ha apiadado
y quiebra el duro juicio con su celo.

Si alguien no entiende estas misteriosas insinuaciones de un profeta del Amor y de su reino venidero, puede, evidentemente, cuestionar la relación entre culpa y destino, entre libertad y necesidad, entre justicia y piedad; y también otra cuestión ligada a la primera: la imperfección de la creación y la obediencia ciega a leyes propias de la naturaleza inerte. Para responder a estos interrogantes, que hicieron dudar al pensador Dante del consuelo de la filosofía, no existe respuesta mejor ni más contundente que la que dio al poeta en el cielo de Saturno el asceta y santo Pedro Damián:

Pero el alma que al cielo más aclara,
el serafín que a Dios más fijo mira,
a tu pregunta nunca contestara.
Lo que quieren saber, la sima inspira
de la eterna ordenanza más secreta,
y queda lejos de creada mira.
Y cuando vuelvas al mortal planeta,
esto reporta, porque no presuma
de encaminar los pies a dicha meta.

(Par. XXI, 91-99)

Ya en el *Convivio*, ese compendio poético-filosófico proyectado con la explícita finalidad de educar al vulgo (y sobre todo a los príncipes y a las mujeres que no entendían el latín), Dante trazó desde esa perspectiva las fronteras de lo cognoscible, expresable y comprobable con una precisión serena, calculada y digna de un pensador positivista de nuestro tiempo: «Es preciso saber que en cierto modo estas cosas deslumbran nuestro intelecto en cuanto algunas afirman ser lo que nuestro intelecto no puede mirar, a saber: Dios, la eternidad y la primera materia; las cuales ciertamente no se ven, y su existencia es con toda fe creída. Y aun aquello que son no podemos entender sino negando cosas; y así se puede llegar a su conocimiento y no de otra manera. En verdad, puede aquí dudar mucho acerca de cómo puede ser que la sabiduría haga al hombre bienaventurado, no pretendiendo mostrarle ciertas cosas

co muouersi/se prima non si mutine [illegible] camino alto: cioe profon lo/chome dictiamo alto mare et alto [illegible] equali sono infiniti: perche sempre [illegible] ueltro: perche chome dicemo nel princi pio epeccati nascono dalla selua cioe dalla materia che e/el corpo.



CANTO TERTIO DELLA PRIMA CANTICA

Er me si ua nella citta dolente
p per me si ua nelletherno dolore
per me si ua tra laperduta gente
Iustitia mosse el mio alto factore
fecemi la diuina potestate
la somma sapientia el primo amore
Dinanzi a me non fur chose create
se non etherne et io etherno duro
lasciate ogni speranza uoi chentrate
Queste parole di colore obscuro
uidio scripte al sommo duna porta
perchio maestro el senso lor me duro.

I Ono alchuni equali credono che e due primi capito li sieno stati inluoghi di proemio; et questo terzo sia el principio della narratione. Ma se considerremo chon diligentia tutta la materia/facilmente si puo pro uare che la narratione comincia nel primo capitolo: et nel uerso Io non ui so ben dire chomio uentrai. Impe roche Danthe narra in questa sua peregrinatione esser si ritrouato nella selua; et hauere smarrito la uia Essersi condocto appie del monte. Et dipoi essersi addirizato uerso el sole per erto camino elquale lo conduceua asal uamento se le tre fiere non lauessino ripincto al basso. Et finalmente ridecto quasi al fondo hauere hauuto el soccorso di Virgilio et dalle tre donne. Et p lesue paro le esser psuaso lasciando el corto ãdare del mõte seguitar lo per linferno et purgatorio; laqual uia sanza sinistro intoppo lo puo conducere al cielo. Ilche significa quel lo che gia disopra habbiamo dimostro. Et se alchuno dicessi che in amendue questi canti molte chose scriue conle quali capta beniuolẽtia et attẽtione et docilita; I non si uieta che ĩ ogni pte del poema non si possi fa re questo. Anzi maximamẽte si richiede allo scriptore che le capti douũque truoua occasione di poterlo fare Hora perche siamo gia al puncto che el poeta descende nellinferno. Giudico sia utile exprimere che chosa si a inferno: et in quanti modi si dica alchuno scendere allinferno. Inferno adunque e/linfima: et bassa parte del mondo/decto inferno da questa dictione infra che significa disocto; Ne solamente dal popolo di dio e/ posto lonferno: Ma anchora da molti poeti: et maxime da Homero da Virgilio, Ouidio, Statio: et Claudi ano: Et molto piu egregiamente dal princpe de philosophi Platone/ Ce [illegible] nel qual libro induce Socrate disputante della immortalita dellanimo/ dimostra che lanime humane dopo la morte sono giudica te secondo le loro colpe: et nellonferno tormentate insino atanto che si purghino/ se epeccati non sono sta ti molto graui. Ma quelle che hanno commesso scelerateze enorme: et sono impurgabili secondo lui/ sono mandate in luogho piu profondo decto tartaro et quiui sono afflicte in etherno con grauissimi supplicii. La quale oppinione e/molto simile alla christiana fede: et abbraccia lonferno: et el purgatorio: [illegible]

con perfección... Y por eso el humano deseo está metido en esta vida por la ciencia que aquí se puede tener, y no pasa a aquel puesto sino por error, el que está fuera de la intención natural» (*Conv.* III, cap. 15, 170-171).

En el primer capítulo del último tratado, Dante describe cómo en un determinado momento rehúye el rostro de su señora –es decir, de la filosofía–, porque tiene la impresión de que le mira con disgusto; con otras palabras: porque es lo bastante sincero como para capitular ante ciertas dificultades de la especulación metafísica: «Y como quiera que esta mi dama cambiase para conmigo un tanto su dulce aspecto –principalmente allí donde yo miraba y buscaba si la primera materia de los elementos había sido entendida por Dios–, me sostuve un tanto con frecuentar su visita...»

Exponiendo la cuestión en otros términos: o la idea de la primera materia estaba creada por Dios, o la materia, según pensaba Aristóteles, era eterna, y, en consecuencia, el mundo no tendría principio. Dante no responde a la disyuntiva y –como ya se ha dejado apuntado– utiliza el pretexto de la irresolubilidad de la cuestión para interrumpir su dedicación a la filosofía; posiblemente, desilusiones similares a ésta determinaron que el *Convivio* quedase inacabado. En cualquier caso, es de sumo interés recalcar que Dante no habla jamás de una «creación de la nada», concepto que a partir de San Agustín tiene una importancia capital en el pensamiento cristiano. La nada, ese mitologema tan indispensable para ciertos pensadores actuales, no aparece en Dante en absoluto; es algo que cae fuera por completo de sus esquemas mentales. (El vocablo sólo es activo y eficaz en el mundo dantesco cuando expresa connotaciones concretas, como por ejemplo el *nihil fiat* que Dante lanza contra las exigencias del pontífice en las reuniones del Consejo de su ciudad natal.)

Siempre que Dante habla de la creación parece considerarla eterna, situada fuera de los límites del tiempo; unas veces de manera explícita y otras tácita, Dante presupone que no ha existido un comienzo temporal del universo, porque ¿qué existía antes de su existencia? Hay que tener en cuenta que la concepción del «ser verdadero», al margen de nuestra percepción determinada por el tiempo y por el espacio, era en aquella época patrimonio de una reflexión acumulada en la historia. La dinámica trascendental de

◀ *Página de una de las primeras ediciones ilustradas de la* Divina Comedia, *con grabados en cobre realizados por Baccio Baldini, según bocetos de Botticelli, y comentarios de Christoforo Lenduso. Florencia, 1481.*



M. Moretti, Orvieto

◀ *La creación de los animales. Relieve realizado hacia 1310-30. Fachada de la catedral de Orvieto.*

una concepción semejante habría tenido que prescindir, indudablemente, de todo el pensamiento católico generalizado entre la gente y relegarlo al reino del mito, y esto ni siquiera Dante llegó a hacerlo.

Una de las alocuciones más expresivas y poéticas de la *Divina Comedia* la pronuncia Beatriz cuando explica a su protegido, en el canto XXIX del *Paraíso*, la visión de los grupos angélicos, introduciendo la corriente neoplatónico-aristotélica de la historia de la creación:

No por ser de algún bien nuevo provisto,
que absurdo es, mas por que su esplendor
resplandeciese al pronunciar «Subsisto»,
solo en su eternidad y a su sabor,
sin tiempo, y como él sólo comprendía,
se abrió en nuevos amores el Amor.
Inerte en el principio no yacía;
pues que Dios estas aguas recorriera
con antes ni después no procedía.
Sin un fallo en su ser, salieron fuera
forma y materia pura juntamente,
cual flechas que tricorde arco expeliera.
Y como en ámbar o en cristal luciente
esplende el rayo, y no hay de su venida
a su ser intervalo que se cuente,
así al triforme efecto dio salida
su señor, e irradió pleno y unido,
sin que fuese exordiada su partida.

El mundo se origina porque Dios, que es amor, se proyecta a sí mismo. El mundo es un espejo de Dios y en él hunde las raíces de su «subsistencia». Pero, con todo, el acto creador es intemporal; cabría decir, ubicuo y eterno.

12. La visión antropológica de Dante

Prescindiendo de la delimitación, ya aludida, de las posibilidades intelectivas del conocimiento humano, que produce un efecto positivista y actual, el *Convivio* formula también, con una precisión casi increíble, una idea que todo el mundo achaca a nuestro tiempo: la propiedad reflexiva, merced a la cual el pensamiento se convierte a sí mismo en un tema asombroso.[74] Quizá, lo que Dante experimentó más tarde como pecado consista en que durante un cierto tiempo convirtió a su inteligencia en su ídolo.

«...El alma filósofa no sólo contempla esa verdad, sino que contempla su propia contemplación y la belleza de ésta, volviéndose sobre sí misma y enamorándose de sí misma por la belleza de su primera mirada.»

He aquí la opinión auténtica de un poeta con respecto al pensamiento abstracto y sin esta «contemplación de la propia contemplación», para la cual el proceso de pensamiento se convierte en experiencia en la misma medida que un lance amoroso, los pasajes ideológicos de la *Commedia* hubieran quedado reducidos a «poesía didáctica», aunque, en cualquier caso, seguirían teniendo para nosotros un interés cultural.

Mediante esta actuación del pensamiento reflexivo, el yo se ofrece a sí mismo como sujeto del pensamiento, y esta capacidad de escisión del yo entre el ser que percibe y el que se autopercibe, entre el yo que designa y el que se convierte a sí mismo en designado es una virtualidad específica de la conducta humana que los filósofos cristianos han experimentado como la paradoja fundamental del ser humano. En la época del Barroco, todavía pervive esta tendencia de pensamiento, y así se desprende de las frases claves de dos hombres nacidos casi en el mismo año, aproximadamente tres siglos después de la muerte de Dante. Angelus Silesius (nacido en 1624) afirma: «No sé lo que soy, ni soy lo que sé: una cosa y su contrario, un puntito y un círculo.»[75] Y Blaise Pascal (nacido en 1623): «Cuando me sitúo en el espacio, el universo me

rodea y me devora como si fuese un punto minúsculo; pero cuando pienso, soy yo el que rodeo al universo.»[76]

Estas dos formulaciones presentan entre sí una asombrosa concordancia, pero también se relacionan con la problemática alrededor de la cual gira el pensamiento de Dante. La bipolaridad del universo dantesco, entre el centro que provoca una fuerza centrípeta y el entorno que desarrolla una fuerza centrífuga, se refleja en la doble naturaleza del hombre. El hombre es producto del azar (*contingenza*) y del soplo del amor (*grazia*), es polvo entre el polvo, un átomo devorado por el tiempo y el espacio, cosa entre las cosas, animal entre los animales; y al mismo tiempo ser pensante, alma inmortal, que se trasciende a sí misma, que vence al mundo, un ser divinizado por un éxtasis situado más allá del tiempo y del espacio *(un dios entre otros dioses)*. Por su calidad de criatura, siempre se le compara, acudiendo a mitos y a metáforas, con animales, mientras por su calidad de ser espiritual está invitado a *sentarse a la mesa de los ángeles*. Atendiendo a esta concepción, cada individuo es simultáneamente ángel y animal, pero además determina la jerarquía espiritual del hombre según su inclinación a ciertos tipos de valores. Una de las disertaciones de tinte pedagógico más hermosas de la *Commedia* es la descripción de la procreación humana, que el poeta romano Estacio (al que Dante convierte arbitrariamente en un criptocristiano: ¡otro pagano salvado!), compañero de Virgilio y de Dante en el monte del purgatorio, expresa en los versos siguientes:

La sangre más cabal, que no han bebido
nunca las venas, al quedar sobrante,
cual manjar en la mesa no comido,
toma del corazón fuerza informante
de los miembros humanos, como aquella
que en las venas es de ellos operante.
Digerida de nuevo, se embotella
donde es mejor callar, y luego gime
en vaso natural en que a otra sella.
Una sangre contra otra allí se oprime,
dispuesta una a sufrir, y la otra a obrar
en el lugar perfecto en que se exprime;
junto con ella empieza a trabajar,
primero coagulando, y luego aviva
lo que hizo su materia coagular.
Anima hecha la virtud activa
cual de una planta, en cambio es diferente,

que ésta navega y la otra está en la riba;
tanto obra luego, que se mueve y siente
como el hongo de mar; y a formar tiende
las potencias de que es ella simiente.
Ya, hijo mío, se ensancha y se distiende
la virtud cordial del generante
donde natura, en cada miembro, entiende.
Mas cómo, de animal, se hace parlante
no ves aún, que en este punto ha errado
quien saber poseyó más abundante:
que del alma juzgaba separado
al posible intelecto su enseñanza,
por no encontrarle un órgano apropiado.
Abre tu pecho a la verdad que avanza
y sabe que, tan pronto como el feto
con su cerebro a articular alcanza,
ledo el Primer Motor mira a este objeto
del arte de natura, y ya le inspira
de virtud nuevo espíritu repleto,
que cuanto encuentra activo allí, retira
y mezcla a su sustancia, y sólo crea
un alma que en sí misma vive y gira.
Y no te maraville que así sea:
mira el calor del sol que se hace vino
con el humor que de la vid gotea.
(Purg. XXV, 37-78)

La doble naturaleza o paradoja fundamental del hombre (simbolizada por el signo de la cruz en la que el espíritu es crucificado junto con la naturaleza) surge, por tanto, de la confluencia del ámbito divino con la organización natural humana. Pero Dante no halla en todo esto signos de dualismo. Para él, el alma individual es una mezcla de elementos mortales e inmortales, mientras que el animal y el ángel son puntos de demarcación de un *continuum* biológico y psicológico abierto hacia ambos extremos, idea que contiene dentro de sí el germen de las modernas teorías evolucionistas. ¿No hay aquí rasgos de esa ley fundamental biogenética de la evolución embriológica descrita por Estacio partiendo de elementos aristotélicos?

Dante, en varios pasajes, explica la heterogeneidad de las criaturas en general, y la diferencia o desigualdad de los hombres en particular, basándola por un lado en la diferente sensibilidad de los organismos naturales, las propias leyes de la naturaleza y los capri-

chos del azar, y por otro, en el distanciamiento del mundo de la fuente de la gracia divina. En el *Convivio*, tratado III, capítulo VII, lo analiza de forma más minuciosa: «Como quiera que en el orden intelectual del universo se sube y desciende por grados casi continuos... Y nosotros vemos muchos hombres tan viles y de tan baja condición que casi no parecen más que bestias, y así hay que suponer y creer firmemente que hay alguno tan noble y de tan alta condición que casi no es más que un ángel, pues de otra forma no se continuaría la humana especie por parte alguna, lo cual no puede ser. A estos tales llama Aristóteles, en el libro séptimo de la Etica, divinos.»

Vemos, pues, que Dante, apoyándose en Santo Tomás y en Aristóteles, defiende la unidad del individuo que subsume en sí la polarización descrita e, igualmente, la unidad de la creación según un escalonamiento que va desde la mera existencia material de los minerales a la pura espiritualidad de los ángeles, pasando por formas mixtas como las plantas, los animales y el hombre. El principio universal que cohesiona y une la enorme heterogeneidad y multiplicidad de lo existente es una idea citada a menudo: el *amore*, impulso primero de todo movimiento del ser, idéntico en todas sus manifestaciones, ya se trate de inferiores o superiores, de depravados o elegidos.

La dificultad esencial del pensamiento medieval consiste en armonizar la inmediatez de esta tendencia primaria hacia el movimiento, gradual y diferente según los seres, con esa capacidad específicamente humana de la libre volición. Lo que la escolástica –y con ella Dante– denomina *libre albedrío* (*libero arbitrio*) alude y se relaciona íntimamente con la paradoja fundamental del ser humano: en este acto de conocimiento específicamente humano, el yo-juez se enfrenta a sí mismo en cuanto culpable, en cuanto «autoconocedor, autoverdugo», dirá Nietzsche, o utilizando una terminología de un pensador más moderno: el «yo» se estructura a partir de los conflictos entre el «ello» y el «superyó». Al igual que para la mayoría de los estudiosos antiguos y modernos de la ética, para Dante la libertad equivale al deber; pero hay que hacer una precisión importante: para él el deber *(dovere)* no se opone al *amore*, puesto que el más alto grado del amor, y por consiguiente la mayor alegría alcanzable, la unión de la voluntad del hombre con la de Dios, constituye el deber más alto y supremo del hombre bien dotado intelectualmente.

Pero utilizando el patrón de este ideal, la vida terrena real produce desencanto; es más, asusta y engaña.

Virgilio aclara escrupulosamente este aspecto a su protegido



Después del pecado original. Trabajo en el campo. Caín y Abel. Relieve en bronce realizado en el siglo XI. Puerta de la iglesia de San Zeno. Verona.

en sus dos alocuciones didácticas situadas en los cantos centrales (XVII y XVIII) del *Purgatorio*:

«Jamás ni creador ni criatura
—continuó— vivieron sin amor,
ya elegido, ya efecto de natura.
El natural está libre de error,
mas puede el otro errar por mal objeto
o por exceso o falta de vigor.
Mientras el bien mayor busca, discreto,
y los menores ama con mesura,
a torcida pasión no está sujeto;
mas si se inclina al mal, o el bien procura
con más o menos celo que el sensato,
contra el propio Hacedor obra su hechura.
Bien puedes deducir de lo que trato
que amor de todo bien es la simiente
y de todo lo digno de reato...»
...
Nace el alma al amor ya predispuesta,
muévese a cada cosa que le place
cuando por el placer en acto es puesta.
De un ser veraz en vuestra mente nace
la imagen, y por dentro la despliega,
y al ánimo hacia sí volverse hace;
y si, vuelto por fin, a ella se pliega,
tal plegarse es amor, que éste es natura
que por placer de nuevo se os entrega.
Luego, cual tiende el fuego hacia la altura,
pues a subir su forma está llamada
adonde más en su materia dura,
así la voluntad se halla prendada
con anímico impulso, y no reposa
hasta que goza de la cosa amada.
Ya puedes concebir cuán engañosa
es la opinión que dice y asevera
que es todo amor en sí laudable cosa...

El *Convivio* (escrito probablemente mucho antes), en el segundo capítulo de su tercer tratado, comenta de forma mucho más minuciosa estos versos; citemos unas cuantas frases que consideramos decisivas.

«El Amor... no es sino unión espiritual del alma con la cosa

amada, a la cual unión corre el alma por su propia naturaleza pronto o tarde, según esté libre o impedida. Y la razón de tal naturalidad puede ser ésta: ... el alma humana quiere ser con todo su deseo. Como su ser depende de Dios y por Aquél se conserva, naturalmente desea y quiere estar unida a Dios para fortificar su ser. Y como en las bondades de la naturaleza muéstrase la razón divina, acaece que naturalmente el alma humana se une por vía espiritual con aquéllas, tanto más presto y fuertemente, cuanto más perfectas se muestran. El cual aspecto depende de que el conocimiento del alma sea claro o dificultoso. Y esta unión es la que nosotros llamamos amor, por el cual se puede conocer cómo es por dentro el alma, viendo por fuera a quiénes ama.»

Así pues, los instintos o impulsos buenos o malos proceden de la misma raíz. El amor, estímulo primario de cualquier movimiento del sei, es bueno según el grado de la fuerza cognoscitiva del amante, o sea, según su grado de participación en la visión plena de Dios, en la que también se enraíza el don del libre albedrío. En este sentido la alocución de Virgilio continúa (*Purg.* XVIII, 49 ss.):

La forma sustancial, si bien se entiende,
no es la materia, y a ella vese unida,
y virtud específica comprende,
la que sin operar nunca es sentida
y sólo se descubre en el efecto
como en el verde vegetal la vida.
Pero de dónde van al intelecto
las primeras noticias, no se sabe,
ni de apetencias primas el afecto,
que en vosotros están como la clave
de su miel en la abeja; y, propias siendo,
ni que se alaben ni denigren cabe.
Mas, aunque a éstas las otras vanse uniendo,
innata es la virtud que al hombre ampara
el umbral del consenso protegiendo.
Este es, pues, el principio que os depara
la ocasión de lograr merecimientos
si el buen o el mal amor toma o separa.
Los que razón condujo a los cimientos
vieron bien esta innata libertad,
y de moral legaron monumentos.
Aunque le diese el ser necesidad
a todo amor que dentro alza su llama,
tenéis de retenerlo potestad.

Ya se ha aludido a que esta libertad (virtud innata en el poema) de la que todo el mundo habla, no es en modo alguno un concepto unívoco. En el *Infierno* queda reflejada como la capacidad del hombre para elegir lo malo, para perderse a sí mismo o destruirse en sentido literal. Es una libertad a la que estamos condenados o encadenados, una arbitrariedad pura de la voluntad, que Sartre[77] convirtió en eje de su filosofía. Esta libertad para perderse a sí mismo, que podríamos denominar libertad natural, se opone en el *Purgatorio* a la libertad ética para autopurificarse, definible como la capacidad de rechazar o arrepentirse del mal, y que alcanza su culminación en la madurez: *Sé ahora papa y emperador de ti mismo*. Por otro lado, la libertad suprema del *Paraíso* es simplemente incapacidad para querer el mal, una autosuperación hasta la deificación del *trasumanar*, es decir, la unificación transhumana del espíritu humano con la esencia del ser, o la consecución de la libertad metafísica. La libertad, en cuanto forma superior universal del amor, no puede tener otro sentido que el de la incapacidad para el pecado, y deviene en un imperativo de la intimidad, liberada de esa tendencia que conduce al mal a la naturaleza humana. Frente a ésta, la mera libertad de acción que permite pecar a la criatura, o lo que es lo mismo, ceder al impulso del mal, equivale a un acto obsesivo. Estas dos formas de la libertad (la elasticidad del amor purificado que, a cada estímulo, gana en fuerza para saltar a un espacio superior, y esa arbitrariedad o negligencia que se abandona sin más a la tentación) son contrastadas claramente por Beatriz cuando en el canto I del *Paraíso* explica al poeta, que se dispone a asumir su papel de peregrino de los cielos, el dinamismo cósmico al que él debe su recién adquirida ingravidez:

La providencia, que por todo mira,
con su luz tiene al cielo siempre quieto
en el que el más apresurado gira;
y allí, según dispone su decreto,
nos lleva la virtud de aquella cuerda
que lanza de la dicha hacia el objeto.
Cierto es que, cual la forma no concuerda
más de una vez con la intención del arte
–que al responder es la materia lerda–,
la criatura, a veces, se echa aparte
de esta carrera, porque puede, y luego
se pliega, así impulsada, hacia otra parte;
y como de la nube cae el fuego,
el impulso inicial va decayendo

cuando a falsos placeres muestra apego.
No te ha de admirar más, si bien entiendo,
tu ascensión que del río la carrera
cuando del monte al valle va cayendo.
En ti gran maravilla, en cambio, fuera
que, ya libre, quedases en el suelo,
como quieta en la tierra viva hoguera.

(Par. I, 121-141)

Se observa aquí cómo la irradiación de fuerza de arriba hacia abajo despierta en las criaturas otras fuerzas que se dirigen de abajo a arriba y que también pueden repercutir en otras direcciones. A la inmutabilidad del espacio divino corresponde una actividad intensa y multipolar en las criaturas. En la «Idea» el eros se aviva.

Llegados a este punto, ya no podemos eludir por más tiempo abordar más de cerca una cuestión que hemos insinuado repetidamente: ¿qué relación tiene el *amore* universal de Dante (con su escalonamiento que va del pecado, a la purificación y al estadio superior) con la libido de Freud y la psicología actual? Evidentemente, ciertos conceptos fundamentales tienen una traducción franca e inmediata.

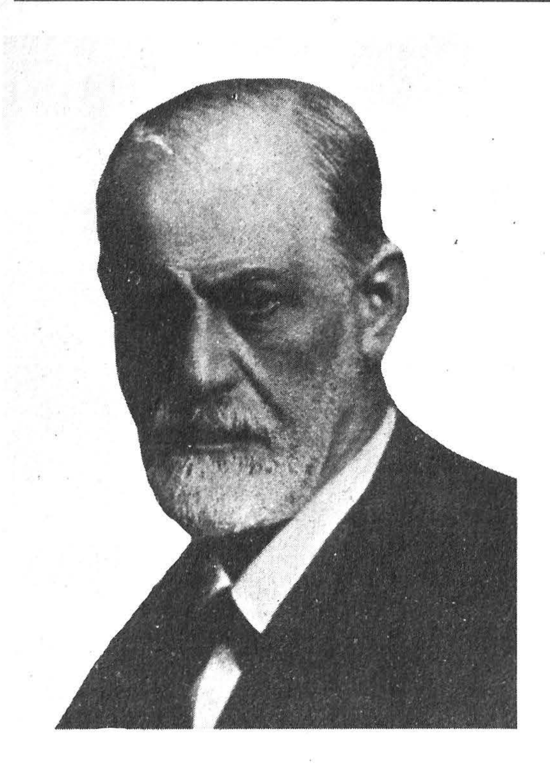
13. Libido, eros, amor de Dios

Si recurrimos a alguno de los compendios teóricos –ya clásicos desde hace largo tiempo– de Freud, en el que éste aborda la estructura de la intimidad humana (por ejemplo, su brillante ensayo *Psicología de masas y análisis del yo*, o algún otro trabajo como *Tótem y tabú*), y si por casualidad hemos leído previamente a Dante, hallaremos numerosas analogías entre estos dos espíritus separados por algo más de medio milenio de decisiva evolución humana. Aquí analizaremos un par de conceptos esenciales de cada uno y los compararemos entre sí.

Cuando Freud compara el instinto primario que él denomina «libido» con el eros generalizado de Platón,[78] el autor vienés se remite a una antiquísima tradición, y este fenómeno aclara muchas cosas, sobre todo si tenemos en cuenta que Dante bebe de esa misma tradición para erigir su sistema conceptual: nos referimos a la influencia pitagórica, órfica, neoplatónica, que, a través de tortuosos caminos y de muy diversas maneras, se amalgamó precisamente en la alta Edad Media con el pensamiento cristiano. La vivencia dantesca de Beatriz, desde la primera página de la *Vita Nuova* hasta los últimos versos de la *Commedia*, nos podría surtir de abundantes argumentos en favor de los principios esenciales de Freud.

Lo que más llama la atención es la unidad interna del instinto o impulso amoroso, considerado como raíz nutricia y sostén de los demás instintos o impulsos: en la jerarquización de los tres reinos de ultratumba, los vicios y virtudes no son otra cosa que manifestaciones del amor, del eros o –empleando la terminología freudiana que aquí encaja sin dejar un solo resquicio– de la libido, con todas sus múltiples desviaciones, extravíos, desplazamientos, aberraciones y debilidades que jalonan el camino entre el autoengaño y el autoconocimiento; no menos notables son las distintas formas de «sublimación», identificación y autoenajenamiento fomentadas por la colectividad en la «fascinación por un ideal colectivo.»[79]

Actualmente, en el caso de Beatriz, la teoría de la «sublima-



Freud analizó la estructura profunda del amor humano, el mismo que poetizó Dante.

ción» nos convence más que las farragosas interpretaciones teológicas, tan discrepantes unas de otras que no han logrado poner de acuerdo a todos los investigadores. Pero cuando Freud afirma una y otra vez, basándose en su experiencia médica, que existe una especie de «transformación del objeto amoroso en yo-ideal»,[80] así como de la fuerza amorosa (libido-amor-eros) en una actividad de conocimiento, o sea, en una «visión pura» que trasciende los estrechos intereses del principio del placer; cuando seguimos leyendo que una reconversión semejante supone una «represión de la finalidad del instinto sexual» que posibilita la «formación de estructuras del sentimiento suprasexuales»;[81] cuando nos convencemos de que no son únicamente las circunstancias externas o las normas de la moral tradicional las que provocan esa represión del instinto, sino que el respeto, la excesiva estima o adoración de la persona amada son, básicamente, los que inhiben su satisfacción natural, al favorecer su desplazamiento, su superación y su conversión en un impulso con fuerte componente intelectual; cuando, finalmente,

añadimos a la concepción freudiana de la «sublimación» (que transforma al objeto amoroso en yo-ideal) la idea de la «proyección» desarrollada por C. G. Jung, es decir, una proyección del yo-ideal que late en el inconsciente colectivo hacia el exterior del individuo para encarnarse en un objeto amoroso: entonces, y con ayuda de todas estas claves, nos damos cuenta de que penetramos en un universo dantesco mucho más accesible, humano y concreto que si acudimos a las interpretaciones alegóricas tradicionales.

Estos recursos no constituyen, por supuesto, una llave maestra para desvelar todos los arcanos del mundo de Dante, porque en él todavía hay puertas que se conservan cerradas a cal y canto. Pero supongamos por un momento que el *amore* de Dante pudiese equipararse –con ciertas salvedades, claro– a la libido de Freud, y que todo cuanto sabemos de la fuerza amorosa (de su dinamismo y poder ascensional, sus distintas fases: desesperación, purificación e iluminación) tuviera algo que ver con las relaciones freudianas entre el ello, el yo y el superyó: los deseos instintivos del ello son tamizados, reorientados y ordenados por la instancia crítica, por el superyó, y así se forma la personalidad libre, el yo en cuanto manifestación o en cuanto forma. Podríamos llevar mucho más lejos esta comparación. Tras la depuración de la psique (Freud), o maduración del individuo autónomo (Dante), conseguida al fin por medio de la hipnosis y el análisis (Freud), y por visiones extáticas, y autorreflexión crítica y rigor ascético en Dante; tras este proceso, decíamos (denominado por Freud «sublimación», y por Dante, «purificación»), surge un fenómeno nuevo: la adaptación voluntaria del individuo –que ha conseguido su maduración– al orden colectivo, a esa unidad superior de ese ser envolvente, ya se llame humanidad, Iglesia o universo en la terminología dantesca. Dicha adaptación, tanto para Freud como para Dante, se consuma a través del acto amoroso, que a partir de ahora va «más allá del principio del placer», y es cimentado y dinamizado por «vínculos afectivos suprasexuales». Freud designa este proceso con el término de «identificación», y a veces como «identificación amorosa».

Esta identificación es, sobre todo, una identificación con el objeto amado, que se convierte en yo-ideal, sustituye al superyó y, al objetivarse, surte efectos hipnóticos (la hipnosis es, para Freud, un recurso muy importante), pero posteriormente pasa a convertirse también en una identificación con los miembros de la colectividad, a través de la fascinación o poder de atracción de un objeto amoroso común. ¿No reside aquí el fundamento de la renuncia a la individualidad y de la fusión en grupo del *Paraíso*? ¿No se da una concordancia sorprendente entre las tres instancias de Freud y los

tres reinos de Dante? Al más inferior, al ello, al mundo del instinto anárquico, del caos más absoluto, Freud lo denomina «pánico»;[82] en Dante, es el universo organizado de los que rechazaron el orden y están condenados a vivir y sufrir su propia individualidad, compendiado en esa visión de pesadilla del *Infierno*. En el *Purgatorio*, hay una tendencia informe a la unión social: los vicios, con la ayuda de métodos terapéuticos exquisitamente esbozados –y no tan diferentes en definitiva a los del psicoanálisis–, se convierten en sus virtudes homólogas, socialmente valiosas; esta transformación está orientada a un fin: constituir al individuo en un ser autónomo y social al mismo tiempo. Freud describe su idea esencial de «masa organizada» como la unión de todos sus individuos en el «alma colectiva», que sería una especie de superyó. En el *Paraíso* de Dante hallamos una estructuración muy parecida, aunque tiene tintes de utopía metafísica colectiva: en el *Paraíso*, los individuos sólo son reconocibles en cuanto tales en las primeras esferas o cielos, precisamente porque no son todavía intachables; sin embargo, desde el cielo del Sol, los bienaventurados se ocultan tras sus impenetrables mantos luminosos, y además conforman cuadros vivientes que recuerdan de manera asombrosa esas manifestaciones de masas tan en boga hoy en los países autoritarios, en las celebraciones políticas o en los juegos olímpicos. Queremos recalcar este carácter de utopía política inherente al *Paraíso*; es sobre todo muy pronunciado y evidente en el cielo de Júpiter, en el que los bienaventurados se fusionan para formar la figura del águila como si fuesen células de un organismo autónomo superior, de manera que sus palabras ya no pertenecen a ningún alma individual, sino al conjunto, cuando habla de la imprevisibilidad de las posibilidades de salvación. Dante encerró ahí la mejor y más radical formulación de su idea del gobierno de la humanidad bajo la forma del imperio universal romano. Es la identificación amorosa universal de una masa organizada en torno al poder de atracción de un ideal colectivo.

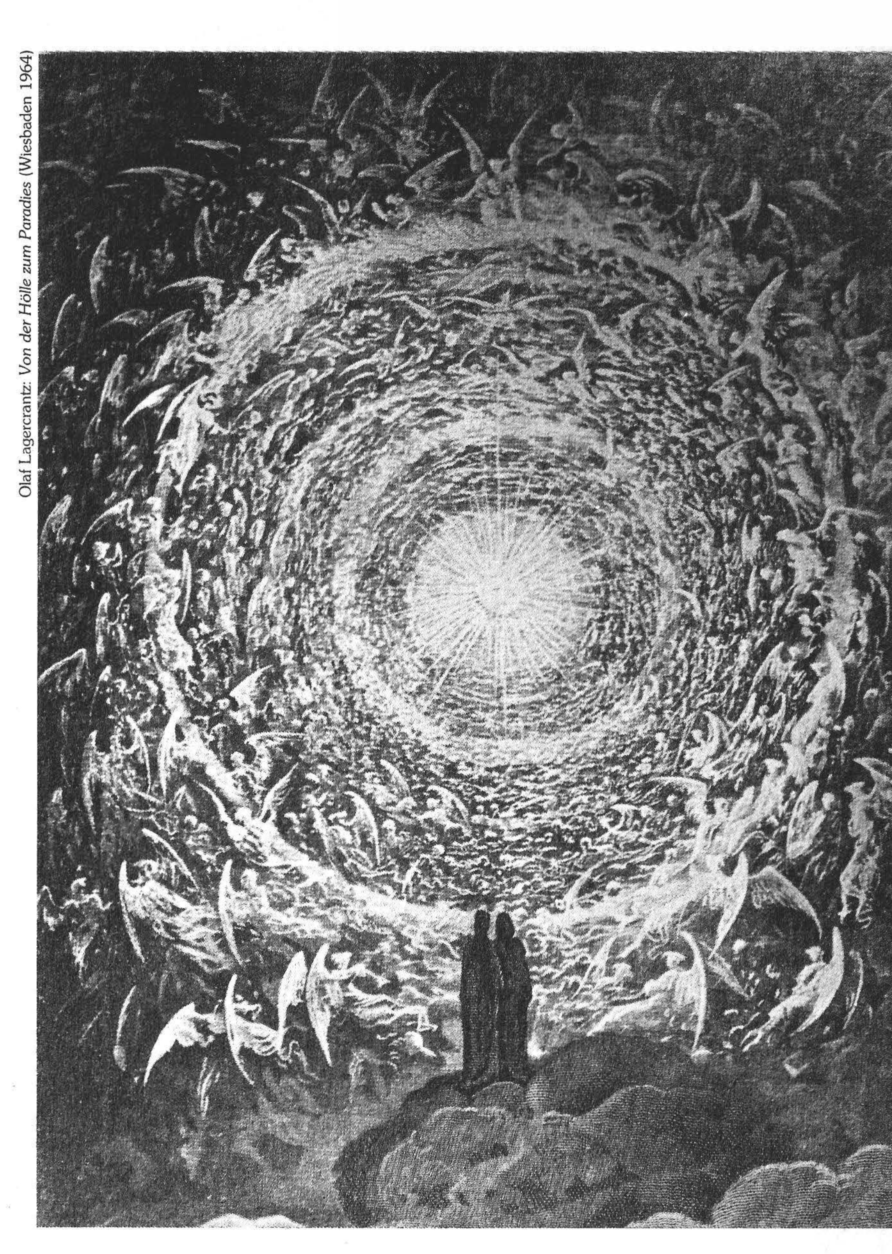
En particular, nos llaman la atención términos como «hipnosis» o «sacrificio amoroso». La inclusión del sueño dentro de la terapéutica freudiana nos produce también sorpresa; por ejemplo, Freud afirma: «La característica psicológica del sueño reside en la desviación del interés por el mundo exterior, y en ella se basa la similitud del sueño y del trance hipnótico.»[83] Al principio de su poema, es el sueño lo que hace que Dante se interne en la selva y se extravíe (*Repetir no sabría cómo entré / pues me vencía el sueño el mismo día / en que el veraz camino abandoné*); en el canto penúltimo del *Paraíso*, San Bernardo interrumpe su explicación sobre las jerar-



Ascensión de los condenados hacia regiones más benevolentes, según interpretación de Gustave Doré.

quías celestiales aduciendo que hay que darse prisa si Dante quiere alcanzar su última meta, porque ...*huye el tiempo en el que estás dormido*; la interpretación de estos sucesos es muy controvertida, pero tiende a relacionarse más con un «estado hipnótico» visual que con el sueño físico. Además, a menudo dentro del relato del gran viaje se describen diferentes formas de pérdida de conciencia; el sueño físico reconforta en tres ocasiones al viajero durante su periplo por el purgatorio: en el valle de los príncipes, antes de emprender la subida al auténtico monte del purgatorio; en la cornisa de los perezosos y codiciosos, y finalmente en la escalera de piedra que, en la cima de las cornisas, conduce al paraíso terrenal. Abundando en este tema, hallamos también desmayos, raptos visionarios, alucinaciones y una especie de trance hipnótico: precisamente durante el tiempo que duran estas pérdidas de conciencia se operan misteriosos transportes que determinan la variación de escenarios y lugares. A este *leitmotiv* de «exhortación a la prisa» para que el viajero, guiado de un afán consciente y planificado, se ponga en movimiento, se opone, alternativamente, otro caracterizado por ese cambio de ubicación durante las pérdidas de conciencia. Con estos dos hilos conductores se inicia la *Commedia*, y ambos se fusionan y se funden en las palabras finales de San Bernardo, cuando exhorta al poeta a que se dé prisa para gozar esa visión sublime y misteriosa de lo inefable. En el canto XXXIII del *Paraíso*, que describe esta experiencia última y suprema, hay todavía dos alusiones a estados oníricos, pero aquí son ya un método para transmitir y reconocer la inefabilidad de la visión experimentada.

La diferencia fundamental entre las teorías freudianas y el credo dantesco consiste en que el «amor» no es para Dante una sublimación del «sexo», sino una fuerza motriz ético-cognoscitiva que se origina en el Empíreo y va actuando en orden decreciente hasta el mundo humano. Freud explica los «vínculos afectivos suprasexuales» a partir de una «represión de la finalidad del instinto sexual»; pero para Dante la tendencia sexual dirigida a su propio fin y limitada a un objeto terrenal sería más bien un amor secundario, desviado de su dirección primordial, cuando no, incluso, pervertido. La identificación entre amor y conocimiento (en Freud resultado final del proceso de sublimación) es en Dante primaria y esencial por todos los conceptos, es la primera y eterna forma del *Amore*, el *Primo Amore*. El hecho de que en el contexto histórico-biográfico esta temática se desarrolle de forma más o menos parecida no supone una contradicción: el principio es Eros, que dispara sus flechas al corazón o lo caza entre sus lazos (*Purg*. XXXI, 117, y *Par*. XXVIII, 12, demuestran que este impulso primario, que aflora con

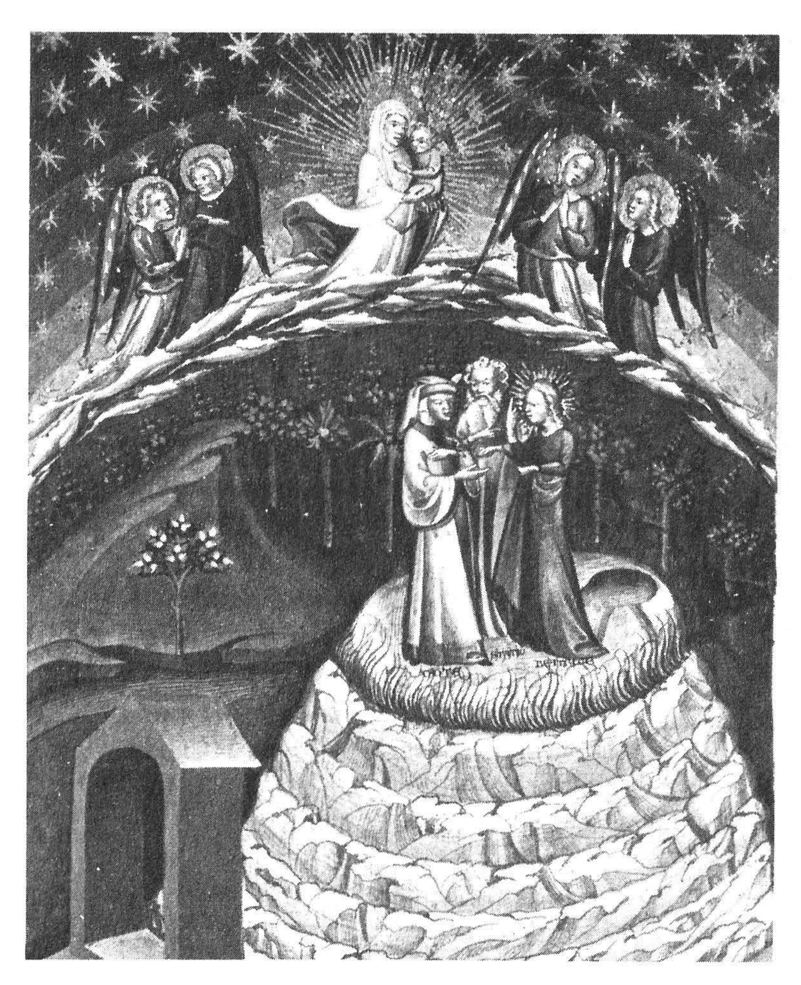


Versión romántica de las jerarquías de ángeles. Ilustración de Gustave Doré para el canto XXVIII del Paraíso.

tanta energía en la *Vita Nuova*, permanece vigente en *La Divina Comedia*). Y, como en Freud, es este impulso el que le proporciona a Dante la fuerza ascensional para ir de cielo en cielo hasta sumirse fascinado en el «alma colectiva» por medio del holocausto o «sacrificio amoroso» (*Par.* XIV, 70-90):

Y como a aquel que, anocheciendo, viera
mostrar al cielo nuevas apariencias,
que cree y no cree a su vista verdadera,
me pareció que nuevas subsistencias
se empezaban a ver, y que giraban
por fuera de las dos circunferencias.
¡Del Espíritu Santo destellaban
las encendidas chispas de repente
y ya mis ojos no las soportaban!
...
Con todo el corazón y el habla aquella
que es una en todos, le rendí holocausto
al Señor por su nueva gracia bella.

El holocausto *(olocausto)*, ese sacrificio en acción de gracias, significa el abrasamiento y la consunción total del yo en el fuego del amor; pero esa renuncia al propio yo no implica una minusvaloración; no es la disolución del individuo ni su aniquilamiento por la pérdida de su autonomía, que Freud parece presuponer en su «colectividad organizada», sino todo lo contrario: es la libertad suma derivada de la autotrascendencia gracias a la fuerza motriz del amor divino –*trasumanar*: trascenderse como hombre– que se identifica con el Amor de Dios a Sí Mismo, transmutación que ya en el canto I del *Paraíso* se compara con la metamorfosis que convirtió a Glauco en un dios del mar. Pese a que la comparación es muy sugestiva, el *Paraíso* de Dante es algo distinto a una «colectividad organizada», y mucho más que eso. El individuo concreto no pierde su autonomía ni su unicidad en ese colectivo; más aún, sólo dentro de esa organización teocéntrica alcanza su libertad suprema y ve satisfechas sus necesidades más íntimas, porque la voluntad individual es «completada» en la voluntad divina en un triple sentido: salvada, perfeccionada y consumida... *El más libre amor en esta corte / basta a seguir la providencia eterna*, se dice en *Par.* XXI, 74-75, y las palabras de despedida de Beatriz a la entrada del décimo cielo –en los umbrales del Santísimo, Beatriz cede su puesto al místico mariano San Bernardo, de la misma manera que ella había sustituido a Virgilio a la entrada del paraíso terrenal–, esas palabras destilan



Representación del Paraíso *de la* Divina Comedia. *Miniatura de un códice del siglo XIV. Biblioteca Nacional, París.*

agradecimiento por haberle orientado hacia la libertad más excelsa y auténtica: *Yo era siervo y me has dado libertad.*

La figura de Beatriz es también algo más que una pura objetivación del superyó. Indudablemente, en su primer encuentro (reencuentro, diríamos con más propiedad) en el bosque de la eterna primavera, la amada muerta personifica esa instancia que ordena y dirige la conciencia, cuyas exigencias mortifican y humillan al yo

limitado, débil y terrenal con recuerdos dolorosos, después de que este yo-menor (quizás sea éste el único término que defina adecuadamente la condición del penitente Dante) creía haber conseguido la dignidad de la autonomía moral. Beatriz aviva de nuevo la llama del amor en los ojos de Dante, pero su objetivo final no se reduce a contentarse con este reavivamiento amoroso; éste es simplemente el trampolín para saltar hacia el mundo superior que se le abre a Dante, ese mundo de visiones que le serán «introyectadas» desde él o que Dante «proyectará» hacia él. Y esta reorientación del amor, después del estímulo de Beatriz, ya no se dirigirá a ningún objeto amoroso concreto, sino que trascenderá los límites objetuales: podríamos decir –acudiendo otra vez a la fórmula de San Bernardo– que es el Amor con que Dios se ama a Sí Mismo.

Fija la vista en la alta esfera eterna
tenía Beatriz, mientras la mía,
por verla, se apartó de la lucerna.
Al contemplarla, en mi interior sentía
lo que Glauco al comer la hierba, cuando
de los dioses del mar socio se hacía.
Transhumanar significar hablando
no se podría; y el ejemplo baste
a quien lo esté la gracia demostrando.
Si yo por mí era sólo el que creaste
nuevo, amor que los cielos organizas,
tú lo sabrás que con tu luz me alzaste.

(Par. I, 64-75)

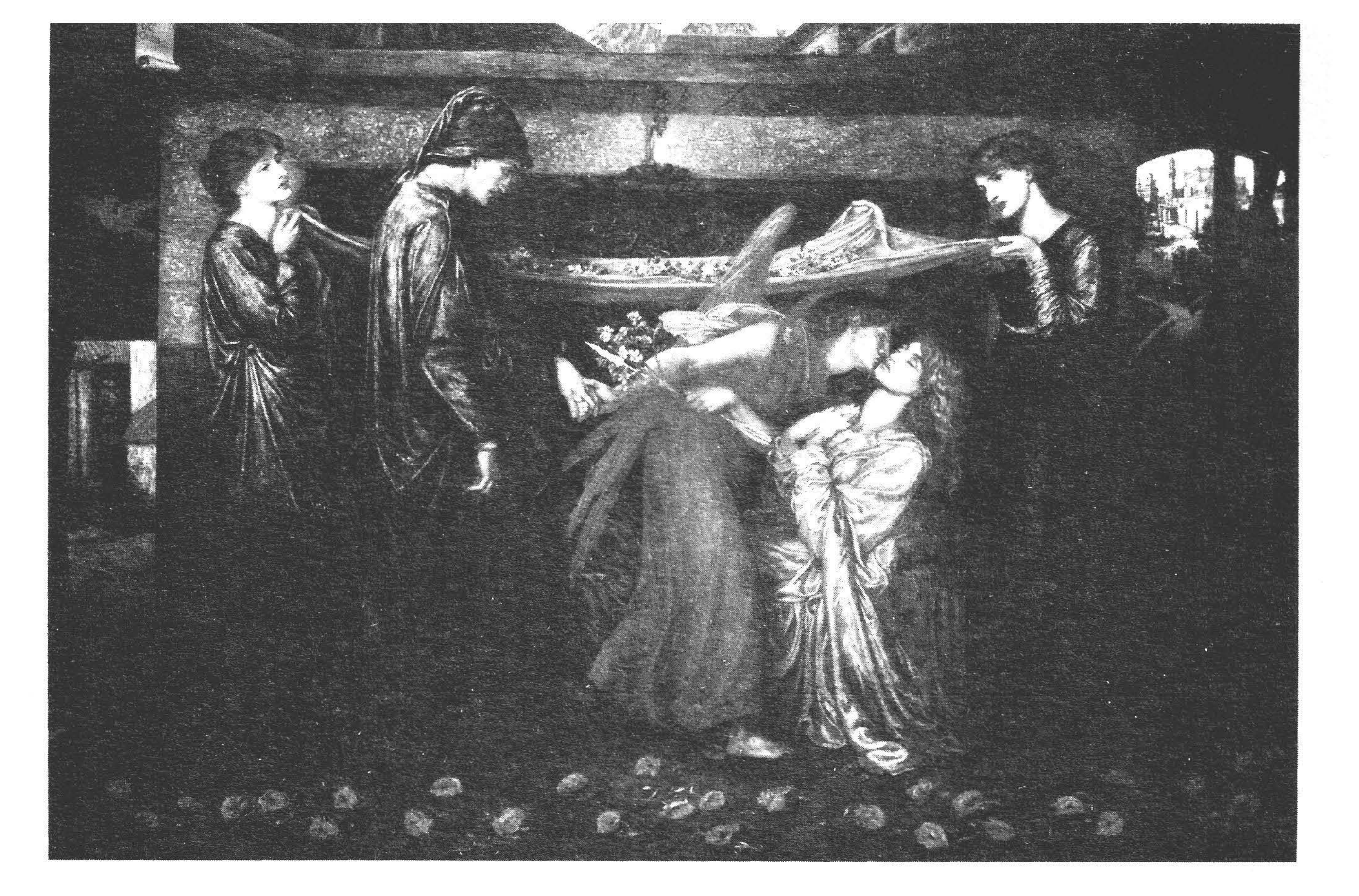
¿No da la impresión de que al cristiano Dante le interesaba más la divinización del hombre que la encarnación de Dios? ¿A quién o qué representa esta Beatriz a la que el poeta rinde homenaje una y otra vez, que le imprime nuevos bríos y renovado poder ascensional? ¿Qué significa esta figura a la que el poeta se remite constantemente para, una vez vencido por ella, asistir a su propia metamorfosis?

14. Beatriz

En la *Vita Nuova*, obra en la que el Amor está personificado todavía por Eros o Cupido y cuya acción está penetrada y depende de este impulso activo, Beatriz es esencialmente una aparición pasiva y distanciada, aunque dotada del suficiente poder de sugestión como para provocar en el hipersensible trovador un rosario de éxtasis, alucinaciones e incluso delirios febriles.

Dante cuenta cómo, tras pasar una noche presa del delirio y asaltado por ideas fijas que le profetizaban la muerte de su amada (*Conv.* XXII), estando pensativo en un lugar y sumido en sus cavilaciones, sintió los latidos atropellados de su corazón, y una nueva visión le mostró al dios Amor, que parecía ir a su encuentro y desgranaba en lo más profundo de su ser palabras tan alegres que el corazón «no me parecía el mío según era su nueva condición». Y poco después, vio el poeta cómo se le acercaba una mujer joven, de famosa belleza, a la que él conocía muy bien porque era desde tiempo atrás la amada de su «primer amigo», el poeta Guido Cavalcanti, auténtico creador y representante más destacado de la nueva lírica y a quien Dante había dedicado originariamente la *Vita Nuova*. Esta mujer, llamada Giovanna, aunque todos la conocían como «Primavera» por su gran belleza, precedía a la admirable Beatriz: «Estas dos damas pasaron cerca de mí una tras otra, y pareció como si Amor me hablase al corazón y me dijera: "La primera es llamada Primavera sólo por haber venido hoy, pues yo moví a quien tal nombre le impuso a llamarla así: Primavera, esto es, primero vendrá el día en que Beatriz se muestre después de la visión de su fiel enamorado. Más aún: si quieres considerar su primer nombre, es tanto como decir vendrá primero, porque su nombre de Giovanna (Juana) es por aquel Juan que precedió a la verdadera luz diciendo: *Ego vox clamantis in deserto: parate viam Domini*"» (*Vita Nuova* XXIV).

La palabra «primavera» se inviste con este juego de palabras de nueva significación, adoptando el sentido de *prima verrà*, vendrá primero, precederá. Con este paralelismo entre la primavera,



que se anticipa al verano, y San Juan Bautista, que precede al Redentor, Beatriz se convierte en redentora o salvadora. Pero el dios Amor continúa diciendo a Dante: «Y quien quisiera considerar sutilmente, llamaría Amor a Beatriz, por la mucha semejanza que tiene conmigo.» Esta vivencia onírico-visionaria la plasmó Dante en un soneto antes de redactar su comentario en prosa; el poema tiene un toque frívolo y el lector interesado lo hallará en otro lugar.[84]

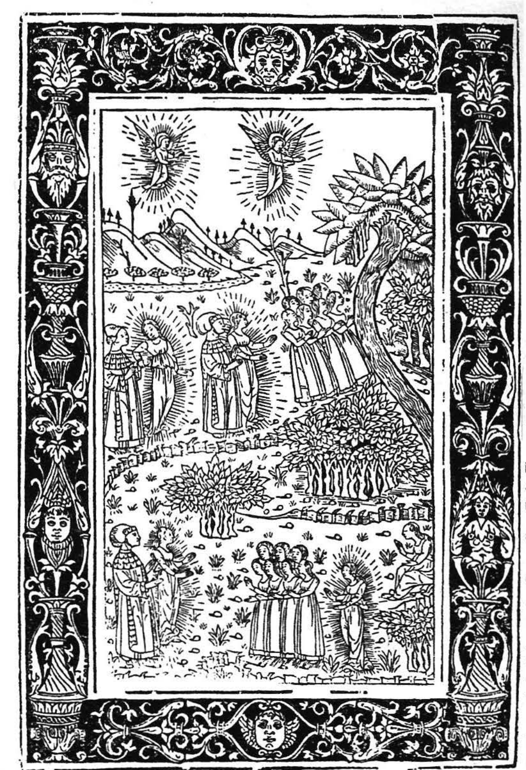
Esta escena amoroso-trovadoresca, llena de afectación juvenil, adquiere su significación más honda en la *Commedia*; es en esta obra donde se recoge de manera definitiva ese doble sentido profético del Amor: en concreto, en los cantos finales del *Purgatorio*, y diez años después de la muerte de Beatriz, prevista ya por el joven Dante en su *imaginazione*, tiene lugar el encuentro con la amada ya inmortal pero que sigue personificando al amor.

A la mañana siguiente de haber superado con éxito las cornisas del purgatorio, los tres poetas –Virgilio (que desaparecerá al aparecer Beatriz, una vez cumplida su misión), Estacio (que se había reunido con ellos, camino de su propia bienaventuranza) y Dante (que ya no sigue a los otros dos, sino que les precede)– alcanzan el bosque eterno de primavera del paraíso terrenal: cantan los pájaros, florecen las flores perfumando los aires y susurran las copas de los árboles, no a impulsos de viento terrenal alguno, sino impelidas por el movimiento de las esferas. Llegan hasta un río cristalino, y ven en la otra orilla a una hermosa joven que recoge flores y canta con la dulzura de una mujer enamorada. Es un cuadro y una figura típicos de Botticelli, convertidos por el pintor en encarnación de la primavera (su famoso lienzo simbólico o alegórico de la Galleria degli Uffizi). El poeta de la *Commedia* compara a la joven con Proserpina, entre otras advocaciones, diosa también de la primavera: en efecto, Proserpina recogía flores por las orillas del Averno cuando fue raptada por Plutón, señor del Hades, perdiendo así la diosa su sentido originario junto con las flores que había recogido, del mismo modo que la primera pareja humana, en cuya sede se encontraban, perdió su inocencia y la eterna primavera con el pecado original. Pero Proserpina simboliza también a la diosa de la Luna, que recibe su brillo de los rayos del Sol, hecho que explica la primera salutación de Dante:

◄ *Representación de un sueño de Dante en el que profetiza la muerte de Beatriz, según D. G. Rossetti. Museo de Liverpool.*



Ultima etapa del Purgatorio, según miniatura de un códice italiano del siglo XVI.



Recibimiento de Dante en el paraíso terrenal. Uno de los 68 grabados en madera de la edición de la Commedia de Bonini. Brescia, 1487.

Catálogo de la Librería L. Gonnelli y Figli, Florencia



Una joven canta entre las flores la dulzura de la mujer enamorada, cuando Dante alcanza la primavera eterna. Pintura de Botticelli. Galeria Uffizi, Florencia.

Bella mujer, que con ardor de amores
te abrasas, si juzgando los semblantes
nos denuncian los fuegos interiores.

El poeta le ruega que se acerque para que pueda entender su canción. Ella se acerca con la gracilidad de una bailarina y se detiene justo a la orilla del río; luego alza los párpados, y el poeta ve en su mirada el ardor de Venus enamorada de Adonis. Este encuentro está pintado con matices ligeros y galantes, y así, cuando ella le sonríe desde la otra orilla, Dante maldice el río que los separa, aunque sólo tiene tres pasos de ancho. (Aquí hay que remitirse de nuevo a la literatura clásica, al pasaje de Hero y Leandro, separados por el Helesponto. Esta acumulación de datos paganos en el umbral del paraíso cristiano no puede por menos que hacernos sonreír.) Dante no le pregunta, como es habitual, por su identidad, por tanto debemos deducir que la reconoce; la mujer no le informa sobre su persona, sino sobre las condiciones topográficas y geográficas de ese entorno idílico del mundo primigenio; ella le habla de la flora, del mítico río Leteo, que fluye entre ambos, y del Eunoe, que mana de la misma fuente y se desliza en dirección opuesta, y concluye con una alusión a la Edad de Oro y al Parnaso, que provoca una sonrisa de satisfacción en los dos poetas de la Antigüedad clásica.

El canto siguiente, el XXIX, comienza con un verso de un poema pastoril de Guido Cavalcanti, que está casi tomado al pie de la letra (Ceriello, p. 75-76): *Cantando come donna inamorata* (cantando cual mujer enamorada), que en Cavalcanti decía así: *Cantava come fosse inamorata* (cantaba cual si estuviera enamorada). Aquí el lector del siglo XIV tenía suficientes elementos de comparación, porque en aquella época esta pastorela era familiar a todo el mundo. Releyendo un pasaje anterior, hallaría otras similitudes. En la primera aparición de la mujer, Dante hablaba de *una donna soletta, che si gia* (una mujer solita que venía); Guido Cavalcanti había escrito: *...che sola, sola per lo bosco gia* (...que sola, sola, por el bosque iba), y después: *...ella me condujo hacia la fronda, y allí vi flores de todos los colores*, versos de Guido que también recoge Dante. El poema de Cavalcanti termina con estos versos:

...Y me sentí tan alegre y seducido,
que creía estar en presencia de Cupido.

Esta técnica de la cita casi literal no es un recurso esporádico, sino muy empleado por Dante; anteriormente, hemos hablado de

la respuesta que dio a Buonagiunta sobre los dictados del corazón, y que es casi una copia de una frase de Ricardo de San Víctor. En la descripción del paraíso terrenal, a este recurso técnico se une otro mucho más habitual en Dante, y sobre todo más expresivo: la idealización espontánea en el verso de una realidad desconocida comparándola con una realidad terrena muy concreta y conocida; así, por ejemplo, Dante esclarece su idea del bosque primaveral del paraíso terrenal comparándolo a los ojos del lector con el gran pinar de Chiasso (o Chiassi), situado muy cerca de Ravena junto al Adriático. Lo importante de todas estas comparaciones es que emanan de experiencias directas vividas por el poeta. (Hay un procedimiento opuesto que consiste en relacionar escenas o figuras fácilmente imaginables con otras de corte mitológico-literario, a menudo demasiado alambicadas, para trascender los límites de lo conocido, para «enajenarlo» o «extranjerizarlo», que diríamos hoy.)

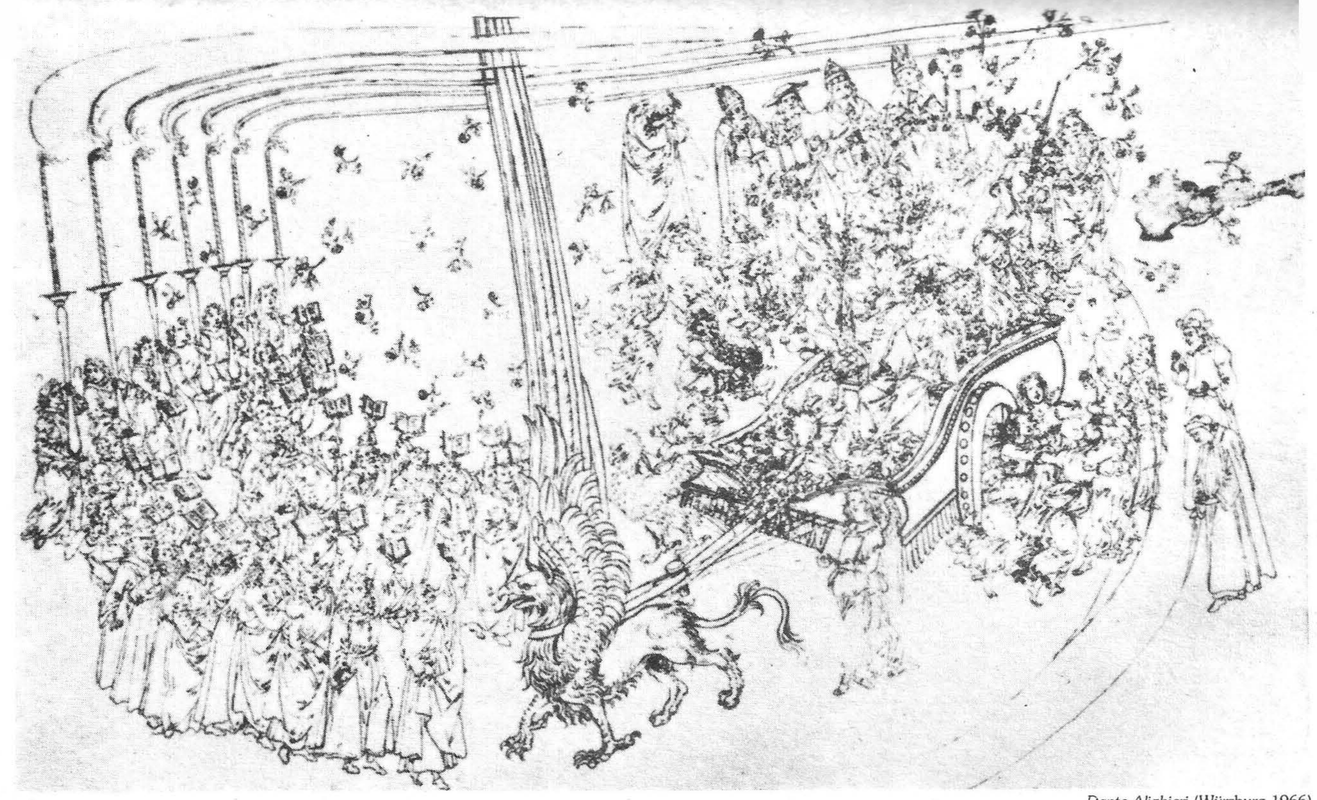
Con la evocación de la pastora gentil de Cavalcanti, Dante recrea una atmósfera, y además la utiliza como punto de partida para otras asociaciones del mismo entorno al que pertenece la *Vita Nuova*. Después de compararla con otra figura mitológica, esta vez una ninfa del bosque, la *mujer solita*, siempre desde la otra orilla del río, conduce a los tres poetas en dirección al gran cortejo que, desde la lejanía, se aproxima a través de los árboles. En este momento, Dante concreta en unas líneas espléndidas una fastuosa procesión alegórica, similar, sin duda, a las que debieron recorrer las calles en su época. El canto XXIX está íntegramente dedicado a describir la comitiva y sus integrantes: la abren los siete portadores de candelabros (que simbolizan los siete dones del Espíritu Santo); siguen los veinticuatro libros del Antiguo Testamento –encarnados por ancianos venerables–; luego, los cuatro animales de los Evangelistas, y un grifo gigantesco –cuya doble naturaleza simboliza a Cristo– que tira del carro triunfal sobre el que en vez del papa aparece Beatriz, rodeada por el coro de las siete virtudes (tres teologales y cuatro cardinales); y como fin del cortejo las personificaciones de las Epístolas y de los Hechos de los Apóstoles, cerrándolo un personaje, *que mostraba al dormir faz expectante*, símbolo del Apocalipsis de San Juan; la retaguardia la constituye, pues, un grupo de siete ancianos que no llevan guirnaldas de lirios, como los primeros, sino *de rosas y flores más bermejas*.

Al retumbar un trueno, todo este grupo alegórico se detiene frente a Dante, y en medio de una nube de flores esparcidas por los ángeles, aparece Beatriz, *ceñido el blanco velo con oliva / ... con verde manto, / vestida de color de llama viva*. Beatriz es la figura esencial de este cortejo. *Sponsa di Libano*, le cantan, como si fuera



Comitiva celestial del canto XXX del Purgatorio. *Dibujo de Botticelli.*

Dante Alighieri (Würzburg 1966)



Dante Alighieri (Würzburg 1966)

Marcha y disgregación de la procesión celestial (Purgatorio XXXII). *Dibujo de Botticelli.*

la esposa espiritual del Cantar de los Cantares, y entonan en su honor *Benedictus qui venis*, canto triunfal con el que dieron la bienvenida a Jesús al entrar en Jerusalén.[85] Pero, pese a todos estos aditamentos escenográficos, sigue siendo la antigua Beatriz, porque Dante siente al punto una antigua vehemencia que le estremece: *de antiguo amor sentí la gran potencia* (*Purg.* XXX, 39); *tan pronto como hirió la vista mía / la alta virtud que ya me había herido / cuando estaba en mi infancia todavía* (*ibíd.*, 40-42). En consecuencia, Beatriz sigue siendo aquí la personificación del Amor, es decir, la amada de quien procede «la embriaguez del gran temblor»[86] (*Vita Nuova* XV, pág. 25) y *el fuego de la antigua llama*[87] (*Purg.* XXX, 48). Este temblor se intensifica por la desaparición de Virgilio, que ocurre en un abrir y cerrar de ojos, sin ningún aviso previo; pero, al punto y sin ninguna transición, le habla su dama, llamándole por primera y última vez con su propio nombre de Dante. Beatriz, *como almirante, que de popa a proa, / la gente que administra visitara / mientras todo lo ordena y avizora*, le responde desde su carro: «*¡Mírame bien, que yo soy Beatriz!*» En el texto original, la repetición triple de la palabra *bene* recalca el contenido alegórico de la personalidad de Beatriz: es una figura que ha trascendido todos los horizontes de lo humano y se ha convertido en lo que ya era para Dante en la *Vita Nuova*, es decir, en compendio del Bien, de todo lo digno de ser alabado y amado, y en consecuencia, y por eso mismo, en una terrible encarnación de la conciencia. Coronada con hojas de olivo como Minerva (¡los dioses paganos siguen participando en el juego!), Beatriz se reviste de esa majestuosidad de la madre que recuerda a su hijo una culpabilidad de la que es consciente (posteriormente, Beatriz adoptará el papel más de madre que de amada, del mismo modo que Virgilio es más un padre que un amigo). Con severas palabras ella le reprocha la escasa veneración que el poeta le había tributado tras su muerte. Sin prestar atención a sus intuiciones oníricas el poeta la abandonó *siguiendo falsos bienes, cuyos dones / no cumplen nunca su promesa entera*, siéndole infiel: *las plumas abatir no debió hacerte, / esperando más golpes, o mozuela / o breve vanidad de cualquier suerte*; además, las altas prendas del poeta agravan tanto más su traición. El corazón de Dante, abrasado por su antigua pasión, debería haberse helado al oír una reprensión tan minuciosa y severa (siguiendo ese tema que rodea de hielo en la sima del infierno a los que traicionaron a sus amigos); sin embargo, los cantos compasivos de los ángeles que esparcían flores, fundieron pronto ese hielo. Beatriz justifica su severidad aduciendo que *el decreto de Dios* (ya aludido) hubiera sido traicionado si no se hubiera converti-



Beatriz es el símbolo del amor. Como tal la pintó D. G. Rossetti en el cuadro que se conserva en la Tate Gallery de Londres.

do en clemencia gracias al valor del arrepentimiento concretado en lágrimas sinceras y en una profunda conmoción íntima.[88] En cualquier caso, nosotros debemos tener presente que semejante transformación es posible, tal como se ha dado por sentado en varios pasajes anteriores y se continuará exponiendo posteriormente.

Después de una confesión dramática e intensa, Dante se atreve finalmente a aceptar los requerimientos de su señora (*¡Alza la barba!*), y mira a Beatriz cubierta todavía con su velo. En ese mo-

mento, impresionado por su belleza, cae en uno de esos trances (conocidos ya en la *Vita Nuova*) a consecuencia de su arrepentimiento. Al volver en sí, el poeta se ve en brazos de aquella hermosa joven a la que antes había encontrado sola (seguimos sin enterarnos de su nombre). Ella le bautiza sumergiéndole literalmente en las aguas del Leteo y trasladándole después a la otra orilla. Una vez allí, la joven que le ha bautizado, y que ha ratificado su acción entonando el salmo *Asperges me*, le sumerge otra vez (ahora por completo, porque anteriormente había sido una inmersión incompleta hasta el cuello), de modo que Dante se ve obligado a beberse el agua que le hace olvidar todos sus pecados; tras la purificación y renovación, le presenta a las cuatro virtudes cardinales, y luego le conduce hasta el pecho del grifo, donde le reciben las otras tres virtudes, *que miran más profundo*. Entonces, contempla por fin en los ojos sin velo de Beatriz la imagen reflejada del enorme grifo, que revitaliza su inmovilidad alegórica apareciendo alternativamente con el aspecto de una de sus dos naturalezas: bien como águila o como león; como Dios o como hombre; como literatura o como filosofía. Y la *santa risa* de Beatriz sume al poeta en un arrobamiento tan hondo que las tres virtudes teologales (por cuya iniciativa Beatriz había descubierto su semblante) le gritan como advertencia: *Troppo fisso!* (¡Demasiado fijo!).

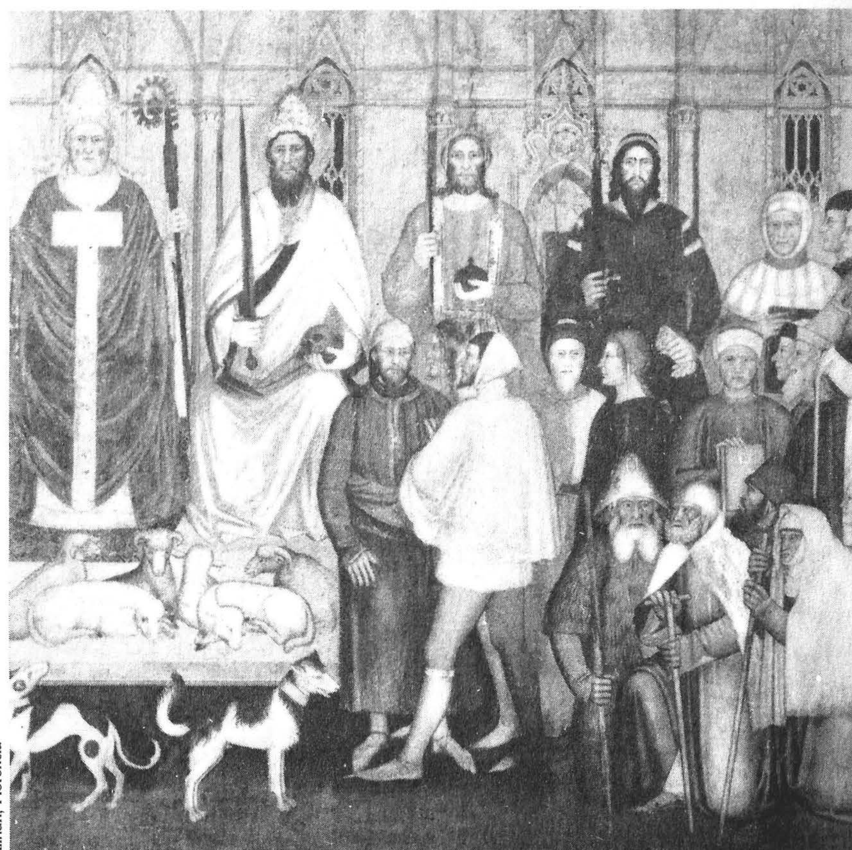
Vemos, pues, cómo la mujer de la primavera del canto XXVIII deviene en el canto XXXI en la Juana derivada de Juan el Bautista o precursor. Remitiéndonos a la *Vita Nuova* y a su conocimiento previo, es fácil relacionar este hecho con la hermosa Giovanna y con las palabras proféticas dictadas por Amor, y en consecuencia se aclara y se ratifica una vez más la verdadera significación de Beatriz. Situados en este contexto, Beatriz ya no representa el amor al estilo trovadoresco, sino el amor teológico, es decir, simboliza al Espíritu Santo o hálito creador. No hay duda de que Dante quería aludir directamente al reformador espiritual Joaquín de Fiore –o a la reforma que después de él hicieron los espiritualistas franciscanos– y pretendía dar a entender a sus lectores esa conclusión tan claramente como fuera posible, pero sin correr el riesgo de ser estigmatizado como hereje. No pretendemos adscribirlo al joaquinismo –su idea del imperio no casaba en absoluto con dicho sistema–, pero es indudable que Dante tomó del joaquinismo, del tomismo, del neoplatonismo y del averroísmo diversos elementos, sin confesarse adepto de ninguno de estos «ismos».

La alegoría posterior tiene un sentido unívoco: proclamar con imágenes cada vez más atrevidas la decadencia y próximo ocaso de la Iglesia de su época, y sobre todo de la adulterada institución del

pontificado. En aquellos tiempos, no era imprescindible ni necesario ser novaciano, cátaro o albigense para comparar a la Iglesia con la prostituta babilónica del Apocalipsis y condenar las pretensiones del pontificado gregoriano de un modo tan radical como el de Dante. Pero ¿cuántos miles de adeptos a semejantes ideas no acabaron, por imprudencia, en las hogueras de la Inquisición?

Analicemos aquí los pasajes más importantes. Después de que el peregrino ha encontrado el amor y la salvación, vuelve a sumirse en el sueño, y al despertar en los brazos de la mujer Primavera-Juana, experimenta la visión del árbol simbólico y del carro sacudido y

El papa, el emperador de Alemania y el rey de Florencia con altos dignatarios y el pueblo llano. Detalle de un fresco de Andrea di Firenze.



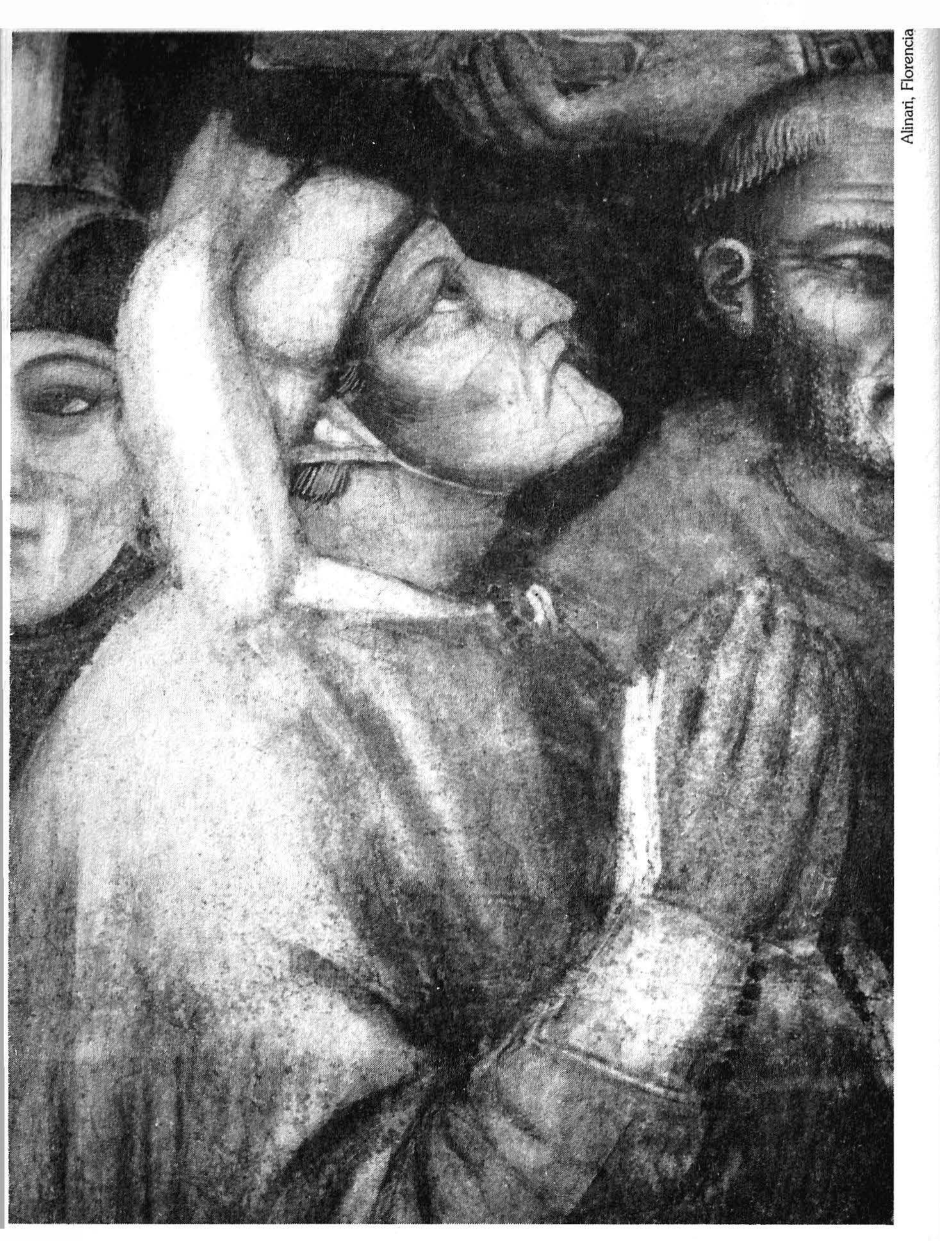
Alinari, Florencia

acosado por un águila, una zorra y un dragón; el carro se convierte en un monstruo apocalíptico que lleva sobre sus espaldas a una ramera desnuda, azotada por su galanteador (el rey de Francia, naturalmente) y arrastrada por la fuerza hacia el bosque (el exilio en Aviñón). Beatriz, testigo mudo de esta escena, llena de tristeza (el grifo y su comitiva la habían dejado sola), se levanta y, mientras camina, profetiza la llegada de un futuro salvador, un enviado divino, que restaurará la justicia en el mundo.[89] Sus palabras (como Beatriz misma dice) ocultan su verdad bajo ropajes metafóricos difíciles de descifrar. Entretanto, las dos mujeres y los dos poetas siguen paseando, acompañados únicamente por las siete virtudes, a lo largo del antiquísimo bosque hasta llegar al manantial de los dos ríos, y es entonces –en el momento en que Dante es bautizado también en el Eunoe, cuyas aguas fortalecen el recuerdo de sus buenas acciones a quien las bebe– cuando Beatriz pronuncia por primera vez y como por azar el nombre de la precursora, de la bautista. Y ésta no se llama Giovanna (Juana), como hubiera podido esperar el lector, sino Matelda, nombre para el que no se ha hallado hoy ninguna explicación satisfactoria.

Giovanna, la amada de Guido Cavalcanti, aún vivía en 1300, porque el famoso poema que su amado le escribió en junio de ese año desde el destierro es lo bastante explícito como para afirmar que aún vivía por entonces. Además, convertir a la amada de un ateo o «epicúreo» notorio en introductora del paraíso cristiano hubiera sido poco decoroso, aunque de todas formas el lector creyente ya tuvo que tolerar a Catón, simbolizando a Dios Padre, como portero del monte del purgatorio. En consecuencia, se imponía hallar otro nombre que implicara nuevas relaciones y complicara el enigma, quizá con el afán consciente de despistar a propósito, aunque sin destruir el paralelismo tan cuidadosamente trazado. Giovanna, ninfa de la primavera de Botticelli, predecesora y precursora de la auténtica «traedora de la salvación» (traducción literal del nombre de Beatriz), es, en todo caso, una prefiguración de Matelda; ambas no son la misma persona; y Matelda es una especie de emisaria procedente del ámbito de la *Vita Nuova*, obra que, en conjunto, prefigura la *Commedia*, y, en definitiva, se reduce a representar lo que Giovanna en la *Vita Nuova*, es decir, la dama tipificada de un trovador. Por todo esto, las interpretaciones eruditas que la relacionan con la abadesa alemana Mechthild von Hackeborn o Mechthild von Magdeburg, o a veces con la marquesa Matilde de Toscana, nos parecen completamente desacertadas. Esta figura no es, con toda seguridad, una monja, y mucho menos la anciana amiga del papa en cuya donación testamentaria funda-

mentó Bonifacio VIII parte de sus reivindicaciones políticas. Quizá no sea simplemente más que una figura alegórica: si, como sugiere la visión anterior de Lea cogiendo flores, Matelda debía personificar la vida activa (*vita activa*) y Beatriz la vida contemplativa (visión de lo divino), entonces el papel de precursora de esta pseudo-Juana[90] habría cobrado un nuevo sentido. ¿Es, pues, arbitraria la inserción del nombre de Matelda, es decir, un recurso para convertir en irresoluble el enigma? ¿O se trata, quizá, de un error de transcripción? ¿Sería originariamente en vez de Matelda, Mandetta, nombre de la otra misteriosa amada de Guido, la mujer de Toulouse, en consecuencia muy probablemente albigense, y sobre cuya persona se cernieron tantos misterios ya en vida de Dante?[91]

Por ahora carecemos de datos suficientes para poder afirmar algo con certeza. De todas formas, Matelda entra en acción en circunstancias muy especiales: es la precursora y gran sacerdotisa en funciones, y su aparición es esencial para la comprensión total del poema, porque desentraña la significación ético-política del oscuro bosque del extravío del canto I del *Infierno* y porque prepara la ascensión a los distintos niveles del cielo. Como siempre, su vaticinio no se detiene en el plano metafísico, sino que tiene un empleo concreto en el ámbito referencial político. Lo más esencial de toda la manifestación alegórica y de la declaración profética la constituye, evidentemente, el apocalíptico mensajero de Dios 515, el DVX o IVDEX,[92] tan enigmático y hermético como la alusión al lebrel del canto I del *Infierno*, que ha provocado muchas más interpretaciones que el sorprendente nombre de Matelda. Hay un elemento que aumenta la oscuridad y dificultad premeditadas de esta profecía, y es el lenguaje desacostumbradamente retorcido que convierte los últimos cantos del *Purgatorio*, a pesar de su contenido humano y su acción dramática, en la parte quizá más difícil de todo el poema. En ningún otro pasaje se amontonan tanto los símbolos cifrados (para cuya comprensión nos faltan los requisitos previos), las metáforas rebuscadas y eruditas y las alegorías (cuyo significado aún no está del todo esclarecido) como en estos densos cuatro cantos que coronan el *Purgatorio*, y que resumen por vez primera el credo social, religioso y político de su autor. Indudablemente, Dante quiso dar aquí, en consonancia con la dignidad del tema a desarrollar, un ejemplo exquisito del *volgare aulico* o italiano como vehículo literario ideal, refinado y rico en matices, pero que, a decir verdad, tan sólo existía en cuanto tal en la mente del poeta; cabe también pensar que el autor tuviera motivos fundados para rodear precisamente esta parte del poema con una muralla levantada a partir de conocimientos humanísticos y teológicos, con



Dante orando entre un grupo de resucitados. Detalle del fresco titulado Paraíso *de Nardo di Cione. Capilla Strozzi, iglesia de Santa Maria Novella, Florencia.*

el exclusivo fin de impedir a los no eruditos el acceso al verdadero sentido.

Más adelante, en el *Paraíso*, Beatriz hablará un lenguaje mucho más natural, pero que en algunas polémicas se torna tan contundente y plástico como el de los demás bienaventurados. Toda la carga de vitalidad del *Paraíso* de Dante deriva de que las almas inmortales no se encierran en una contemplación de Dios, sino que manifiestan sin cesar su intenso compromiso con la vida terrena tan vana y efímera. Cuando no cantan, lanzan duras acusaciones. Los repetidos y apasionados ataques contra los afanes mundanos de la Iglesia y contra el clero en general, a menudo muy incisivos, inyectan vida en el poema; esta vertiente crítica alcanza su apogeo en la tremenda invectiva con la que San Pedro maldice a sus sucesores acusándolos de usurpación y de haber convertido su sede en *cloaca de sangre y podredumbre* (*Par.* XXVII, 22 ss.). Esta imprecación no apunta contra un pontífice concreto, ni siquiera contra aquellos odiados por el poeta, como Bonifacio VIII o Clemente V. El apóstol se limita a alabar el extremo contrario, personificado por los obispos mártires de los siglos anteriores a Constantino. En el *Paraíso* tampoco aparece, pues, papa alguno asumiendo ese papel. A Pedro Hispano lo sitúa en el cielo del Sol con los espíritus sabios por ser autor de los «Doce libros» sobre lógica (*Par.* XII, 134-135), pero Dante no hace ni la más mínima alusión a que durante unos meses ocupó la sede pontificia con el nombre de Juan XXI; con el mismo laconismo y ausencia de tratamientos se refiere a San Gregorio Magno, recalcando además al respecto la superioridad del conocimiento de Dionisio Areopagita sobre el de Gregorio en lo tocante a las jerarquías angélicas: *Gregorio de él más tarde separóse; / pero apenas los ojos hubo abierto / a este cielo, de sí mismo rióse* (*Par.* XXVIII, 133-135). Sin embargo, el número de los vicarios de Cristo condenados en el *Infierno* es ilimitado... No sufren por esto las arraigadas convicciones religiosas del poeta; la unidad religiosa era un elemento tan esencial de su utopía basada en una comunidad solidaria y sin fronteras como la unificación política, y Dante, por fidelidad a sus principios, defendió con el mismo tesón la primacía del papa en el terreno espiritual y la independencia del emperador en lo político.

15. La paradoja de la libertad

En lo esencial, el entramado teórico sobre esa cuestión había sido levantado en las cornisas del monte del purgatorio, principalmente la oposición del poeta a esa teoría de la preponderancia de los papas, según la cual el emperador era una Luna sumisa que recibía su luz (léase «su poder») del Sol (o papa). Dante oponía a esta concepción una exigencia entonces demasiado avanzada: una separación nítida entre el poder espiritual y el temporal, basada (según explica en su obra *Monarchia*) en una diferenciación entre la sabiduría mundana y la teología. Hay un punto clave en el que Dante (según opinión casi unánime de los investigadores) se separa de la doctrina de Santo Tomás, hasta ese momento considerada como el esqueleto de toda la filosofía dantesca: la concepción de la filosofía, no como sierva de la teología, sino como una ciencia autónoma dentro de su propio ámbito de conocimiento, diferente al de la teología, pero tan respetable como el de aquélla: el ámbito ético, social y político. Investigadores como Gilson, Nardi y E. R. Curtius[93] han abierto las primeras brechas en la interpretación oficial y ortodoxa del mundo dantesco sacando a la luz esas discrepancias de Dante con respecto al tomismo.

En el *Purgatorio*, Dante opone su propia teoría de los «dos soles» a la pontificia que distingue entre «Sol» y «Luna.» en este punto concreto, la doctrina escolástica de las manifestaciones del libre albedrío (con su gradación entre el puro voluntarismo externo y la necesidad íntima determinada por la razón) se fusiona con la problemática política. El poder del Estado tiene por objeto guiar a los hombres hacia los dominios de la libertad a partir del autocontrol, y posibilitar una cooperación armónica entre todos los individuos y naciones para conseguir el objetivo colectivo de la humanidad, concebido como una entelequia aristotélica. Uno de los requisitos previos para acceder a tal fin es la necesidad de un emperador que, sin interferencias del papa, garantice la paz y la unidad de todos los pueblos. Esta utopía del Estado Universal (que vuelve a gozar hoy de palpitante actualidad, aunque en la época de Dante el

desarrollo histórico objetivo parecía refutarla) subyace en el fondo de toda la argumentación, y así lo demuestra en el canto XVI del *Purgatorio*, donde purga el pecado de la ira un tal Marco Lombardo, personaje muy controvertido y oscuro, pero cuyo nombre coincide –quizá no por azar– con el de un famoso heresiarca del siglo XII.[94] A la pregunta de si la corrupción moral –que él mismo lamenta– derivaría de influencias de los astros o de circunstancias terrenales, el lombardo defiende con energía una postura que hoy calificaríamos de «autonomía moral del hombre». Analizándola con mayor minuciosidad, esta «autonomía» depende de unos condicionamientos perfectamente delimitados, sin los cuales no podría existir la «libertad moral», y que son: primero, la capacidad de raciocinio, que nos es dada de arriba para iluminarnos; y luego, la capacidad para actuar según nuestra propia razón, que debe estar apoyada en la realidad social por leyes y preceptos, cosa que no ocurriría si el papa y el emperador no cumplieran con sus respectivos deberes particulares. La semilla de la libertad depositada en el hombre no germinará a menos que encuentre las condiciones de desarrollo propicias, idea que aborda constantemente Dante en sus disquisiciones teóricas:

Los que vivís estáis siempre culpando
de todo al cielo, igual que si movido
todo hubiera de ser bajo su mando.
Si fuera así, sería destruido
el libre arbitrio, y no habría justicia
si el bien goza y el mal es afligido.
Vuestros actos el alto cielo inicia,
no digo todos, mas aunque lo diga
luz tenéis para el bien y la malicia
y libre voluntad; que si fatiga
luchando con el cielo se procura,
vence cuando con brío se castiga.
A mayor fuerza y a mejor natura,
libres, estáis sujetos; y ella os cría
la mente, de que el cielo no se cura.
Mas si el mundo presente se extravía,
que cada cual en sí la causa vea;
por ti seré su más veraz espía.
Sale de mano que, antes que ella sea,
lo mismo que a una niña la acaricia,
que llorando y riendo juguetea,
el alma simplecilla, sin pericia,

pero, movida por feliz autor,
se inclina a cuanto piensa ser delicia.
En leve bien primero halla sabor,
pero se engaña, y, por lograrlo, corre
si rienda o freno no tuercen su amor.
La buena ley la frena y la socorre,
que un rey conviene que a lo menos mida
de la ciudad auténtica la torre.
La ley existe, ¿mas por quién cumplida?
Por nadie, que el pastor que marcha al frente
rumiar puede, mas su uña no está hendida;
y puesto que a su guía ve la gente
herir la presa de ella codiciada,
nada pregunta y en pacer consiente.
Bien ves que la conducta depravada
es la causa que al mundo torna inmundo,
no que nuestra natura esté dañada.
Solía Roma, por quien fue fecundo,
con un sol señalarnos el camino
de Dios, y con el otro aquel del mundo.
Apagó el uno al otro, y su destino
unen tiara y espada; y si la mano
se dan por fuerza, es puro desatino,
porque, juntos, ninguno es soberano:
si no me apruebas, fíjate en la espiga,
que la hierba se juzga por el grano.

La doctrina católico-vulgar hacía depender la justicia de los «méritos» propios (es decir, de la propia moralidad libremente ejercida) y de la «gracia», y esta concepción nos lleva a examinar con ojos críticos los factores que determinan la voluntad humana. ¿Tiene el hombre, según esto, la posibilidad de elegir entre someterse a su naturaleza «buena» o a la «corrompida»? ¿Le queda realmente esa opción? Este estar a merced de la propia naturaleza, de la situación histórica y de la gracia inescrutable (hecho subrayado reiteradamente por el poeta) nos hace replantearnos la pretendida «seguridad» del hombre medieval sumido en el baluarte de su propia fe, y conceptuarla más bien como una ilusión romántica producto de los pensadores utópicos de siglos posteriores. En el canto V del *Purgatorio*, los penitentes que únicamente valoraron su voluntad a la hora de la muerte, no atribuyen su salvación eterna a sus propios merecimientos, sino a una inspiración rápida como el rayo que, por razones inescrutables, no le cupo en suerte a otros

muchos: *mas el cielo alumbró nuestra conciencia.* El final de la expiación en el purgatorio lo reconoce el alma penitente por una invitación a partir hacia su meta eterna; así lo cuenta Estacio en el canto XXI del *Purgatorio*, al encontrarse con los dos poetas precisamente al terminar su penitencia: *Sólo el querer demuestra que acendrada / se encuentra ya, cuando a mudar convento / invita al alma, y de él es ayudada.* Así pues, la voluntad no es causa, sino efecto, de la pureza. Un pasaje paralelo del canto III del *Infierno* afirma que las almas de los condenados tienden presurosas hacia su propio castigo, porque la justicia eterna espolea su voluntad, que transforma, bajo ese estímulo, el temor en deseo: *pues los empuja la eternal justicia / que en ardor cambia el miedo de sus mentes.* El deber, por tanto, es la voluntad del deber.

Un niño sin educación, se embrutece; por tanto, concluye Marco Lombardo, es necesario proporcionar por todos los medios a la semilla de la libertad depositada en el hombre unas condiciones óptimas para su desarrollo. Los factores de riesgo (*natura, fortuna* y *contingenza*, que Dante analiza con más detenimiento en otros pasajes) sólo pueden ser reducidos al mínimo armonizando la ley (*legge*) y un gobierno que la sirva de forma desinteresada. (Por lo visto, la gracia no se rebaja a tales nimiedades.) Pero ¿cómo han de encontrar las ovejas el camino recto si su guía sólo piensa en comer y se despreocupa de enseñarles la distinción entre el bien y el mal? Esta exégesis de un pasaje de la Biblia,[95] tópico y frecuente en las disputas de los escolásticos, revela, en su insistencia, rasgos característicos de Dante. El *rumiar* puede significar la sabiduría y erudición del pontífice en lo tocante a la filosofía escolástica, pero el vocablo recoge también el deseo carnal y la avaricia que Dante no se cansa de censurar en las gentes de iglesia. La *uña no hendida* puede simbolizar tanto el discernimiento y la capacidad de decisión como la división (absolutamente necesaria para el poeta) de los bienes y poderes en espirituales y temporales.

De cualquier manera, Dante, con esta magna declaración programática, aproxima a los postulados metafísicos y biológicos –desarrollados en otros lugares–, los políticos. La consecución filosófica de la salvación se basa aquí en la educación moral para la libertad, y en ella tiene que radicar el sentido íntimo del ejercicio del poder no desviado. Pero ¿es, de por sí, el poder una limitación de la libertad? ¿O estamos condenados a ser libres? *A mayor fuerza y a mejor natura, / libres, estáis sujetos*, afirma de manera categórica Dante. ¿O la libertad humana consiste, en definitiva, en la sumisión del hombre no a los poderes «más inferiores», sino a los «más excelsos»?

El maestro del misticismo dantesco es San Bernardo, que en cuanto genuino representante de la «pura contemplación» simboliza en aquella época el ejemplo más convincente del amor a Dios. Pero San Bernardo simultaneaba su papel de fundador del misticismo medieval con el de un hombre de acción, un político que con su predicación y su talento organizativo convirtió en realidad histórica la segunda Cruzada, contribuyó a la creación de la Orden del Temple, reformó el monacato, criticó audazmente a la Iglesia y lanzó apasionadas diatribas contra el racionalismo; un análisis del contexto histórico del siglo XII nos lleva necesariamente a su figura. Cuando Dante trata de armonizar la *vita activa* y la *vita contemplativa*, o dicho en otros términos, de armonizar en su poema la contemplación y la militancia, intenta seguir su ejemplo. Cierto es que para Dante la meditación mística constituye la culminación de su tarea, pero él se lo calla, y guarda este as en la manga hasta los cantos finales del poema, prefiriendo mostrar las distintas etapas que jalonan este camino hacia las alturas o viceversa.

La terrenalidad es un elemento sobreentendido y necesario, aun cuando la libertad o meta a la que tiende el hombre consiste en desembarazarse de todas las ataduras concretas. Lo que Dante quiere concretar, en definitiva, es esa aspiración del hombre por liberarse de las limitaciones, imposiciones y taras propias de la miseria de su condición humana (Inocencio III),[96] de su existencia vana y precaria arrojada al mundo material, para llegar al Yo absoluto y puro, para remontarse a sus orígenes y desembocar en el *océano del Ser*. También en este punto continúa el pensamiento del monje de Claraval que distinguía siete grados de humildad y otros tantos de orgullo, y sobre todo tres planos de verdad: el conocimiento «severo» de la propia miseria (*humilitas*), la compasión «piadosa» de la miseria ajena (*caritas*) y la visión «pura» del autodesprendimiento y del amor de Dios (*contemplatio*). El trampolín para este impulso ascensional se lo proporcionaron al florentino esas vivencias-límite de la muerte, del sentimiento del fracaso y del desarraigo. La estructura de su magno poema se fue perfilando a partir de unos presupuestos vivenciales, y tiene como fondo la vida errabunda e indecisa de un condenado a muerte, acosado y perseguido por donde quiera que vaya. Y merced a este destino personal, Dante se convierte en símbolo del ser humano, que está

Página final del Códice Laurenciano (XC, sup. 125), uno de los manuscritos completos de la Commedia *más antiguos, con la firma del copista Francesco di Ser Nardo. Florencia, 1347.* ▶

da un folgore inche sua uoglia venne
A lalta fantasia qui manco possa
ma gia uolgea il mio disio il uelle
si come rota che igualmente e mossa
Lamor che muoue il sole e laltre stelle :.

Explicit liber Commedie Dantis
Allagherij de Florentia. p(er) eu(m) editus
sub anno dominice Incarnationis
Millesimo Trecentesimo. de mense
Martij. Sole in ariete. Luna xiiij. in
libra :.
Qui decessit in Ciuitate Rauenne
in Anno dñice Incarnat(ionis) MCCCXXI.
die sancte crucis de mense Septembris
aĩa cui(us) requiescat in pace. Amen :.

Fra.

Franciscus ser nardi me scripsit in
Florentia. Anno dñi MCCCXLVII. Ind(ictione) j.

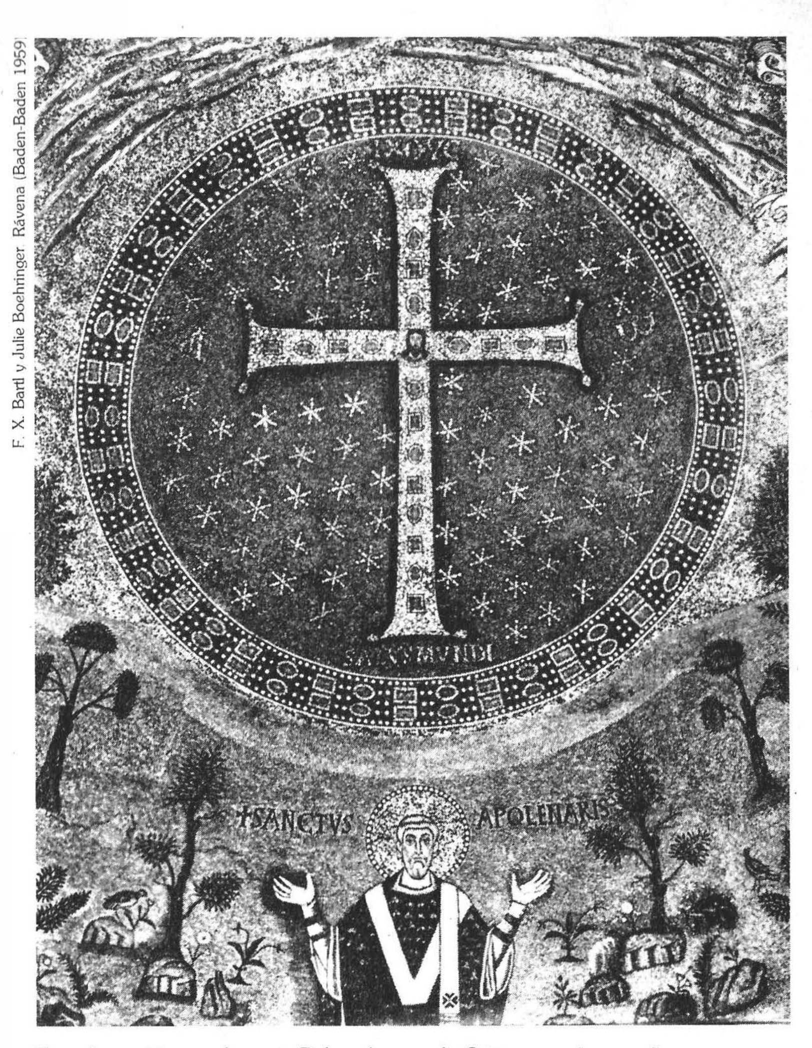
condicionado no tanto por la idea de la inminencia de la muerte como por la anticipación mental de aquélla.[97]

En los versos iniciales del canto XI del *Paraíso*, Dante define su concepto de la libertad suprema:

¡Oh insensato interés de los mortales,
cuán defectivos son los silogismos
que abaten a tus alas mundanales!
Quién tras derechos, quién tras aforismos
andaba, y quién siguiendo sacerdocio;
quién reinó con sofisma y despotismos;
quién en el robo, o en civil negocio,
quién de la carne en el placer disuelto
se fatigaba, y quién se daba al ocio,
cuando de todas estas cosas suelto,
con Beatriz me estaba yo encielado
y por gloriosa recepción envuelto.

La palabra *sciolto* (suelto, desligado) –uno de los términos claves del *Paraíso* junto con holocausto y transhumanar– tiene el mismo sentido que «libre» para el maestro Eckhart: «libre e independiente...». «Es un sentimiento libre, no perturbado por nada ni ligado a cosa alguna; un sentimiento que no se compromete a sí mismo ni mira por sí, sino que se abisma en la contemplación de la amorosa voluntad divina, tras haberse desprendido de todo lo que es particular...» (*Disertación sobre la enseñanza*).

Beatriz, a la que el poeta en la *Vita Nuova* aplica la misteriosa perfección del número nueve, guía a Dante por los nueve cielos que encierran toda la belleza del mundo creado. Una vez más se confirma que Beatriz, antes de personificar la salvación, la gracia y la esperanza de la tercera edad del mundo (si interpretamos su augurio conforme a las ideas de Joaquín de Fiore[98]), era ante todo el modelo acabado de la belleza de las criaturas, un milagro de la naturaleza divina (*Conv.* III, 4, 10: «*natura universalis, sive Deus*») y, en consecuencia, fuente de inspiración ideal en cuanto objeto amoroso ideal, no sólo en la dirección del *dolce stil nuovo*. En el *Convivio*, Beatriz cedía ante la momentánea sobriedad, rigor y superioridad de la *Donna gentile*, la filosofía. Pero en la *Divina Comedia* recobra todo su poder y preponderancia, reasume su antigua función de encarnación del amor y acumula además la de la *Donna gentile*, es decir, el consuelo de la filosofía y del conocimiento, y termina por encarnar también la «belleza del entendimiento» de que habla el *Convivio*. Su misión finaliza en el umbral del déci-



F. X. Bartl y Julie Boehringer. Rávena (Baden-Baden 1959)

Transfiguración en el monte Tabor: la cruz de Cristo entre las estrellas. San Apolinare in Classe, Ravena.

mo cielo, ante las puertas de la divinidad inmóvil. Beatriz deja entonces al poeta al cuidado del maestro de la visión intuitiva, al que Dante mismo calificaba de incomparable, y cuyos sermones sobre el Cantar de los Cantares además de su obra sobre el amor divino (*De diligendo Deo*) conocía sin duda el poeta.

En su interesante estudio titulado *Dante et Saint Bernard*, Ale-

xandre Masseron[99] recalca dos pasajes del monje que cree influyen en la obra de Dante.

En uno de sus sermones, San Bernardo afirma: «Una vez que el alma ha accedido a la facultad de contemplar cara a cara la gloria de Dios, aquélla se asimila a El y se transforma al punto en su viva imagen.» Y en el estudio antes citado: «¡Oh santo e inmaculado amor! ¡Oh pura apacible satisfacción de la voluntad! Ser pasto de semejante amor equivale a ser divinizado...» Masseron equipara el concepto de San Bernardo «divinizar» (*deificari*), convertirse en Dios, con el significado dantesco de *trasumanar* (trascenderse como hombre, transhumanización, traduce Masseron) con el que Dante ilustra la conversión de Glauco en Dios.

¿Podemos, por tanto, contar al autor del poema sacro entre los místicos? No, Dante es sobre todo un poeta. Esa «capacidad de renunciar a sí mismo para convertirse en Dios», esa vivencia del éxtasis que Eckhart, Ricardo San Víctor y San Bernardo intentan hacernos comprensible, se la debe Dante esencialmente al arte, a la música, a la sonrisa de su amada, y –no lo olvidemos– a la magia y a la cadencia de sus tercetos encadenados. Recordemos versos como: *que hizo que me ausentase de mi mente* (*Purg.* VIII, 15); *...yo mismo hago menguar mi mente* (*Par.* XXX, 27); *que sobre mi virtud había ascendido* (Par. XXX, 57).

Y en los versos del Paraíso XXXIII, 140-141 (*...golpeada fue mi mente / de un fulgor que colmó la avidez mía*), ese fulgor que sacudió su mente para desencadenar o desbordar sus más íntimos deseos en su última visión necesita también la fascinación sensorial de un símbolo concreto antes de unificarse, no con Dios, sino con el movimiento del *Primo Mobile*: esa esfera que gira eternamente igual a sí misma y *que mueve al Sol y a las demás estrellas.*[100]

La cuestión de la diferencia o analogía entre poesía y mística es el resultado final de la lectura de Dante.

Si definimos la mística no en sentido estricto (como una visión íntima que no precisa de imágenes, autosuficiente, y en consecuencia para la que tanto el análisis minucioso como el lenguaje literario que sustenta esa experiencia íntima son ingredientes superfluos), sino en un sentido más amplio, concibiéndola como la comunicación de una experiencia psíquica, de una realidad imaginaria, de un acontecimiento fantástico no demostrable pero tampoco refutable, entonces, la superación de los estrechos límites del hombre, prescindiendo de los medios empleados, constituye la meta última no sólo de cualquier credo religioso, sino también de la filosofía y de la poesía. En este sentido, Nietzsche, Kant y Spinoza serían unos místicos tan genuinos como Hölderlin, Goethe y Dante.[101]

Notas

1. El primer enigma de esta obra enigmática es su título, que supone en cierta medida un comentario: el predicado «divina» es un añadido de Boccaccio, y aparece por vez primera en 1555 (en la edición de Lodovico Dolce). En su epístola a Cangrande, Dante nos da el título exacto de su poema: *Incipit Comedia Dantis Alagherii, florentini natione, non moribus.* Su autor no acentuó la *e* como harían actualmente los italianos (Commèdia), sino la *i* (Commedía). Dante explica en la epístola citada el sentido del vocablo, y lo reitera en su tratado *De vulgari eloquentia.* Él distingue dos criterios, pero para nosotros tiene mucha más importancia el formal que el textual: *Per tragediam superiorem stilum inducimus, per comediam inferiorem* (*Vulg. El.* II, 4,5); *Comedia vero remisse et humiliter... ubi licenciat aliquando comicos ut tragedos loqui, et sic e converso...* (*Epist.* XIII, 30). Así pues, «commedía» es un término que se refiere al estilo y significa variabilidad del tono. Cuando Dante escribió el *Infierno* no proyectaba continuar el poema con un estilo «sublime», sino que quería tener las manos libres para adoptar el estilo ajustado al contexto, al tema, es decir, que fuese en unos momentos gráfico, y en otros sublime (S. P. Rajna y E. Auerbach). Más adelante, en *Par.* XXV, 1, llama a su obra *poema sacro*, pero en el mismo *Paraíso* hay numerosos pasajes que se caracterizan por el *stil comico.*

2. Los códices muestran dieciocho variantes diferentes del nombre familiar (detalladas por Cesare Marchi en *Dante in esilio*, Milán, 1964, p. 95). Aunque no se conserva la firma ni el nombre autografiados por el propio Dante, parece que él siempre se llamó a sí mismo Alaghieri. La grafía Alighieri es obra de Boccaccio.

3. Así lo creen Vandelli, Gmelin y la mayoría de los comentaristas actuales. El Viernes Santo de 1300 fue el 8 de abril. Otros investigadores insisten en que Dante no alude a una festividad móvil, sino al verdadero aniversario de la muerte de Cristo, situado por una antigua tradición de los Padres de la Iglesia el día 25 de marzo, día de la Anunciación y al mismo tiempo día del año nuevo florentino. Pero hay en la *Commedia* dos pasajes que refutan esta argumentación: *Inf.* XX, 127 (*y ya la luna ayer era redonda*), que indica que el día antes de empezar la acción del poema era plenilunio, y éste según el calendario eclesiástico correspondía a la noche del 7 al 8 de abril; e *Inf.* X, 79 (*su faz no habrá encendido otras cincuenta...*), que afirma tajantemente que cuatro años y dos meses después del 9 de abril de 1300 (es decir, el 9 de junio de 1304) fracasarían definitivamente las esperanzas del poeta de regresar a su patria. La cita probatoria fundamental que aducen los defensores de la fecha del 25 de marzo (*Purg.* II, 98: *Es verdad que en tres meses ha acogido / al que ha querido entrar...*) sólo se podría compatibilizar con el 8 ó el 10 de abril, si estos «tres meses» se cuentan, no a partir de las Navidades de 1299, sino desde la Epifanía de 1300 (hecho que nos parece mucho más plausible por otra serie de motivos).

4. Hermandad fundada en 1233 con el propósito de contribuir a la pacificación pública, pero que había degenerado y llevaba una vida muelle y regalada. (*Nota del traductor.*)

5. El *Testo critico della Società Dantesca Italiana* (9.ª edic., 1928), a cargo de G. Vandelli, se decidió desde la novena edición por el antiguo significado de «pila baustismal» (*battezzatori = fonti battesimali*), y aduce en favor de esta tesis pruebas muy convincentes.

6. Los versos 44-45 del canto VIII del *Infierno* son una simple confirmación retórica de una frase de Lucas XI, 27: «Bienaventurado el vientre que te llevó...» (*bendita quien dio abrigo a tu simiente*, afirma Dante).

7. (Vid. *Inf.* XXIX, 16-27.) El poeta se refiere a Geri del Bello, hijo del Bello, que lo fue de Alighieri, antepasado del poeta. Fue muerto a traición por uno de los Saquetis sin que ninguno de los de la familia tomara venganza, como era costumbre en aquellos tiempos; por eso, el poeta no se ofende, sino que siente compasión cuando pasa el espíritu señalándole con gesto amenazador. (*N. del T.*)

8. *O sanguis meus, o superinfusa / gratia Dei, sicut tibi cui / bis unquam coeli ianua reclusa?* («¡Oh, sangre de mi sangre, oh rebosante gracia de Dios! ¿A quién como a ti se abrirán por dos veces las puertas del cielo?») (*Par.* XV, 28-30). (*N. del T.*)

9. Dicho con más exactitud: su sonrisa mordaz recuerda la tosecilla de la dama del palacio en la novela de Lancelot (Lanzarote), que fue testigo mudo de la primera declaración de amor de Lancelot a Ginebra.

10. *Con el* vos, *que primero Roma oía, / y es hoy por su familia poco usado, / yo di comienzo a la respuesta mía; / y Beatriz que no estaba a mi lado, / pareció al sonreír la que, tosiendo, / de Ginebra avisó el primer pecado.* (*Par.* XVI, 10-15) (*N. del T.*)

11. Rudolf Borchardt, y sobre todo E. R. Curtius, consideran que la *Vita Nuova* es una mixtificación. Por lo demás, hasta el título es discutido; en el texto sólo aparece la forma latina: *Vita Nuova.*

12. De Giovanni, primogénito de Dante, sólo tenemos noticias por un documento notarial descubierto el año 1921 en el archivo de Lucca (reproducido por M. Barbi, *Problemi di critica dantesca*, Florencia, 1934-1941, II, 347). Como no existe ningún otro documento referente a él, se ha llegado hasta a dudar de su existencia (Vid. nota 30).

13. Así lo cree también Reto R. Bezzola en su obra *Amor y aventuras en la novela cortesana.*

14. Giovanni Villani: *Cronica*, cit. por Vezin y Falke.

15. *Testo critico*, p. 58

16. *Testo critico*, p. 57. Guido Guinizelli de Bolonia, el «otro Guido», es considerado el iniciador de la escuela poética del *dolce stil nuovo.*

17. *Vita Nuova* V-VII.

18. Esta temática aflora también en un soneto de Cavalcanti: «*Una giovane donna di Tolosa*», y en un soneto de Cino da Pistoia dirigido a Dante: «*Poi ch'i fui, Dante, dal mio natal sito*».

19. *Convivio* I, cap. I, 15

20. *Vita Nuova* V, XXV; *Conv.* II, cap. I, 3 ss.

21. *Vita Nuova* XXII.

22. *Testo critico*, pp. 85 ss.

23. El más conocido y divertido, que responde posiblemente a un soneto crítico de Dante, lo dirige un fugitivo a un desterrado desde Roma a Verona entre los años 1303 y 1306. En cuanto ejemplo del *stil comico* más burdo y grosero, parece un triste paradigma, en cualquier época, de la cuestionabilidad por la sociedad de su creatividad:

Dante Alighieri, si yo soy un bufón,
tú me sigues en todos los pasos;
si yo me atraco en la mañana, tú, a la tarde,
si yo como manteca, tú, tocino,
si yo esquilo la oveja, tú cardas la lana
si yo refreno mi lengua, tú sueltas la tuya,
si yo presumo de nobleza, tú de magistrado,
si yo fuera romano, tú serías lombardo.
Alabado sea Dios, porque ninguno
le debe reprochar nada al otro:
nos domina el infortunio o la propia necedad.
Si quieres añadir algo a este asunto,
hazlo, Alighieri, y te superaré,
porque soy la aguijada y tú el buey.

El deplorable soneto con el que se defiende messer Taviani da a entender que se tomó muy en serio este insulto; por lo demás, confirma que, por entonces, Dante buscaba más el prestigio como filósofo que como poeta.

24. *Testo critico*, pp. 103 ss.

25. Gallarati-Scotti y Vezin pasan por alto en las ediciones más recientes de sus obras las dataciones de Contini y Barbi, basadas en el análisis de las fechas astronómicas de Dante y en investigaciones de crítica literaria, pero también ellos rechazan interpretaciones alegóricas.

26. *Lassar vo' lo trovare di Becchina*; *Testo critico*, p. 116.

27. *Testo critico*, pp. 447-448.

28. Para Aristóteles, la entelequia es el fin que está en la misma cosa y hacia el que camina el desarrollo de la cosa, y, sobre todo, el cumplimiento de ese mismo desarrollo, la cosa misma en cuanto ha conseguido el más alto grado posible en su perfeccionamiento. (*N. del T.*)

29. *S'i fosse foco, arderei 'l mondo*, edición bilingüe de la antología *Italienische Gedichte*, a cargo de Horst Rüdiger.

30. Cuestión muy controvertida. Pero el hallazgo de un documento en Lucca, en el que se menciona a un *Joannes filius Dantis Alagherii de Florentia* en el año 1308 (Vid. nota 12), pese a que no goza de aceptación tan unánime como otros documentos sobre Dante, ha confirmado, al menos, a los investigadores que la datación de su matrimonio alrededor de 1295 (basada en una invención insostenible de

Boccaccio), o sea, después de la muerte de Beatriz, así como los años posteriores dedicados al estudio y en los cuales el poeta habría padecido una cierta desorientación psíquica, no son hipótesis definitivamente probadas, sino un postulado pseudomoral.

31. *Conv.* II, cap. 12, 2-7. Ahí, Dante revela que «durante unos treinta meses» se dedicó a estudiar incesantemente obras de Boecio y Cicerón, asistiendo además a escuelas de las órdenes religiosas y a círculos laicos. Sus continuas lecturas podrían haberle provocado dolencias de tipo ocular.

32. Por lo que a la datación de la *Vita Nuova* respecta, reina tan poco acuerdo como en otras cuestiones dantistas. Lo único seguro es que la recopilación final y la elaboración del esqueleto en prosa son considerablemente más tardías que los poemas; existen, incluso, razones que abonan la teoría de una refundición más profunda, y paralela a la *Divina Comedia*.

33. El pasaje de la carta citado por Bruni alude a un posterior distanciamiento de Dante de la actividad política. Hay otras indicaciones al mismo tema en el encuentro con Forese (*Purg.* XXIII) y en el soneto de Guido Cavalcanti que transcribimos a continuación («*I'vegno in giorno a te infinite volte*», *Testo critico*, p. 64):

Al día voy mil veces a tu lado
y te encuentro pensando muy vilmente;
duélome entonces de tu gentil mente
y de tanta virtud que te ha dejado.
Entre muchos, sentíaste enfadado
y siempre huías de molesta gente:
hablabas tú de mí tan cordialmente
que cuanta rima hiciste he recordado.
Ya no me atrevo, por tu mala vida,
a decir que me agrada tu poesía
ni voy a ti de modo que me veas.
Puede que este soneto aún releas.
El espíritu vil que te acompaña
salga entonces de tu alma envilecida.
(Traducción de Angel Crespo)

El motivo concreto y la fecha de este enigmático soneto nos son completamente desconocidos. Para los aficionados a las analogías, cabría recordar las amonestaciones de Klopstock a Goethe, o de George a Hofmannsthal. En cualquier caso, Guido Cavalcanti, auténtico *caposcuola* del *dolce stil nuovo*, parece ser mucho más afín a un Stefan George que Dante, aunque éste tampoco desdeña en su *Commedia* el lenguaje popular.

34. Todas estas relaciones hay que fijarlas, en parte, en un periodo quizás anterior al nacimiento de la lírica de la *Vita Nuova*.

35. Más detalles en Federn, Falke, Barbi (*op. cit.*) y Bargellini (*Vita di Dante*, Florencia, 1964), entre otros.

36. Esta información de Dino Compagni fue malinterpretada por Giovanni Villani y cuestionada por Davidsohn, pero Michele Barbi (*op. cit.*, II, pp. 376-377) ha confirmado su veracidad confrontándola con la crónica marciana-magliabecchiana analizada por Del Lungo, y con la *Cronichetta del Cod. Magl.* publicada por Santini (Vid. cronología).

37. Inmediatamente después del fracaso de las negociaciones de 1304, en las que posiblemente participó Dante como miembro del «consejo de los doce» de los *fuorusciti*, el poeta debió de romper todos los lazos con sus compañeros de partido; estos acontecimientos se sitúan, pues, antes del malogrado ataque de los «blancos» al arrabal de San Lorenzo.

38. Brunetto Latino (o Latini) (aproximadamente 1220-1295), alto cargo de la República de Florencia, gran erudito y poeta didáctico, dirigió uno de los círculos laicos filosóficos posiblemente frecuentados por Dante tras la muerte de Beatriz. Resulta curioso que el poeta lo mencione en otros pasajes reprobándolo, en concreto y de manera explícita en *De vulgare eloquentia* I, XIII, e implícitamente en dos lugares del *Convivio* (cuando habla de los detractores de la lengua popular y cuando habla de los traductores latinos: *Conv.* I, cap. 10-12); André Pézard deduce de todo esto la temeraria conclusión de que Brunetto no estaría en el círculo del infierno de los perversos por su homosexualidad (por lo demás no confirmada por ninguna otra prueba) sino por sus atentados contra la naturaleza sagrada del lenguaje.

39. Michele Barbi (*op. cit.*, nota 36, II, pp. 421 ss.) ratifica que Cino da Pistoia fue un desterrado «negro.» En la misma obra (p. 432) este autor se refiere también brevemente a las «amistosas relaciones de Dante con Moroello Malaspina, que había acogido de nuevo a los "negros" en Pistoya».

40. Hay que aceptar al marqués Moroello Malaspina como anfitrión de Dante en Giovagallo. Así lo prueban, además de la famosa carta escrita por el poeta a Moroello desde el Casentino, los testimonios de numerosos biógrafos, que, en este punto concreto y con apoyos convincentes, dan por una vez la razón a un autor tan justamente discutido como Boccaccio.

41. Vid. nota 37. Benedicto XI, cuya política de reconciliación evidenciaba sus buenos propósitos de reparar las injusticias del despótico papa Bonifacio VIII, falleció tras un breve pontificado (1303-1304). Sorprendentemente, Dante no se refiere nunca a él, ni siquiera en su carta al cardenal Niccolò da Prato, nombrado mediador por Benedicto para restablecer la paz en Florencia.

42. *Injustamente desterrado*: de esta forma se califica Dante a sí mismo en el encabezamiento de muchas epístolas.

43. La alusión a la *cortesía gentil del gran Lombardo* (*Par.* XVII, 7) sólo puede referirse a Bartolommeo, fallecido el 7 de marzo de 1304, es decir, antes de la ruptura de las negociaciones con el cardenal Da Prato y del distanciamiento de Dante de la política de los *fuorusciti*. Dante sólo pudo ser huésped de Cangrande (1291-1329) a partir del año 1316, lo que no excluye que le hubiera conocido con anterioridad (era desde 1311 representante del emperador). Cangrande fue excomulgado en 1317 por el papa Juan XXII.

44. *Con muchos animales se desposa / y muchos más serán hasta el momento / en que le dé el Lebrel muerte espantosa. / No serán tierra y oro su alimento, / sino amor y sapiencia reunidas; / tendrá entre fieltro y fieltro nacimiento.* La identificación del Lebrel (Veltro) con Cangrande se basa en el hecho de que éste nació entre la ciudad de Feltre, en el Véneto, y la de Montefeltro, en la Romaña, a las que aludiría la expresión entre «fieltro y fieltro». No obstante, se trata de una simbología poco clara. Angel Crespo se inclina, con reservas, a ver en esta figura una imagen del emperador. (*N. del T.*)

45. Alrededores de Verona; vid. A. Bassermann: *Dantes Spuren in Italien*, Munich-Leipzig, 1898, pp. 356 ss. (paisajes rocosos de Veja), pp. 372 ss. (valles de Trento).

46. Costa de Liguria: Bassermann, *op. cit.*, pp. 306 ss. (De Lerici a Turbia), pág. 312 ss. (Luni y Carrara).

47. Sobre este príncipe de la Iglesia, muy culto, refinado y probable asesor de Dante en la cantiga del *Paraíso*, vid. R. Caravita, *Rinaldo da Concorrezzo arcivescovo di Ravenna al tempo di Dante*, Florencia, 1964. Según las investigaciones más recientes, el profesor de derecho y teólogo reformista Rinaldo (o Rainaldo), nombrado por Benedicto XI arzobispo de Ravena en 1305 y beatificado el año 1326 a instancias de su sucesor en el pontificado, fue una de las personalidades más interesantes de su tiempo, un hombre que participó en aquella tempestuosa época con la misma vehemencia que el poeta. En un principio, se alineó con los güelfos y fue capellán del papa Bonifacio VIII, pero en 1310-1311 se contaba entre los partidarios del emperador Enrique VII. Desde su cargo de juez eclesiástico, se manifestó en contra de toda persecución a los caballeros del Temple, se opuso a las repetidas órdenes papales para aplicar la tortura y se declaró obstinadamente contrario a que ésta se admitiera como medio para esclarecer la verdad. Aunque no logró evitar que el Concilio de Viena disolviera la Orden, experimentó la satisfacción de que todas las acusaciones fuesen declaradas no probadas.

48. El *tempietto* actual fue construido en 1780 por Camillo Morigia; contiene en su seno el arca con el relieve incólume de Pietro Lombardo del año 1483, alojada en la capilla edificada por encargo del *podestà* veneciano Bernardo Bembo y orientada al oeste. Fue trasladado el año 1660 a su emplazamiento actual (parte norte de la iglesia del monasterio). Sobre el destino de los restos de Dante hay un detallado informe en Ricci: *L'ultimo rifugio di Dante*; tratan también el tema F. X. Kraus y Scartazzini. La orden dada en 1329 por el legado cardenalicio Bertrand du Pouget (Bertrando del Poggetto) de exhumar los restos del poeta y quemarlos públicamente, quedó sin efecto ante la enérgica oposición del regente de la ciudad y de otras personas relevantes.

En 1396 los florentinos reclamaron los restos para enterrarlos en la catedral de Santa Fiore dentro de un fastuoso monumento, pero tal petición fue desatendida. Los requerimientos se sucedieron en 1429, 1520 y 1864, aunque tras la apertura del sarcófago el año 1520 a instancias de la Academia Medicea y del papa León X, se había demostrado que no existía resto alguno (hecho que se silenciaría en el futuro). En 1865, en vísperas de la conmemoración del centenario, el maestro de obras Pio Feletti (al parecer, después de que el poeta se le apareciese en sueños a un sacristán para indicarle el lugar exacto escondido en los muros de la iglesia) los halló dentro de una caja de madera con una inscripción de la que se deducía que los franciscanos (probablemente poco antes de 1520) habían retirado y ocultado los restos mortales del poeta, para no tener que entregárselos a los florentinos.

Posteriormente, fueron sobre todo las investigaciones de Ricci las que arrojaron luz sobre los detalles concretos. En 1921 (con ocasión del sexto centenario de la muerte de Dante) sus restos fueron sacados de nuevo del sarcófago, inventariados, reconstruidos y cuidadosamente analizados por los profesores Sergi y Frassetti.

49. Los pasajes más importantes a partir del exilio son tan conocidos y citados, que aquí nos limitaremos a enumerarlos: *Conv.* I, cap. III, 3 ss; *Vulg. El.* I, cap. VI, 3; *Epist.* II, 7; XII, 5-9; XIII, 88; Rima CXVI (*Canzone montanina*), *Testo critico*, pp. 122, 67 ss.; Rima CIV (*Tre donne*), *Testo critico*, pp. 111-112.

50. Bruno Nardi: *Nel mondo di Dante.* Roma 1944, pp. 30-31

51. Este criterio lo sostiene, por ejemplo, Goffredo Jommi en su ensayo *La realidad de la poesía irreal. Don Quijote y Dante.* Reinbek, 1964

52. Paul Valéry: *Oeuvres*. Ed. Pléiade, II. p. 41.

53. Paul Claudel: *Positions et Propositions*. París, 1928, p. 161.

54. La afirmación de Boccaccio –«en la vida de este admirable poeta la lujuria (*lussuria*) fue muy poderosa, y no sólo en su juventud, sino también en su madurez»– se apoya en los testimonios de amigos personales de Dante y en los comentarios de sus hijos Pietro y Jacopo, que han llegado íntegros a nuestras manos.

55. Citado por Robert L. John en *Dante*, Viena, 1946, pp. 235-236: «*Aut tota intus est charitas aut nusquam est... solus de ea digne loquitur qui secundum quod cor dictat verba componit.*»

56. La teoría de la multiplicidad de significados de la escritura fue desarrollada por Filón de Alejandría y cristianizada por Orígenes, y a través de San Agustín se convirtió en un bien común del escolasticismo. Dante la toma, casi al pie de la letra, de San Buenaventura, a excepción de la aplicación a la poesía, y esto lo diferencia de Tomás de Aquino. Más detalles en los manuales de historia de la filosofía, y sobre todo en Henri Lubac: *Der geistige Sinn der Schrift*. Einsiedeln, 1952.

57. Vid. nota 11

58. Tan importante como el párrafo final posiblemente añadido (como supone Nardi) con el expreso fin de la transmisión, que contiene en germen la *Divina Comedia*: «Después de este soneto se me apareció una maravillosa visión, en la cual vi cosas que me indujeron a no hablar más de la bendita, hasta tanto que yo más dignamente pudiese tratar de ella. Y en lograrlo me esfuerzo cuanto puedo en verdad, como ella sabe. Así pues, si le place a aquel por quien toda cosa vive, que mi vida dure algunos años, espero poder decir de ella lo que nunca de nadie se ha dicho.» Un tercer pasaje en el que aparece prefigurada, consciente o inconscientemente, la *Commedia*, es la segunda estrofa de la primera canción del capítulo XIX. Dios Padre –que en una canción posterior (Cap. XXXI), calificado de *sommo Giove* (sumo Zeus), se enamorará de su criatura Beatriz hasta el punto de permitir su muerte para tenerla consigo en el cielo– consuela a los santos del paraíso que manifiestan ese mismo deseo, y les pide paciencia por consideración a Dante: *Amados míos, sufrid que ahora quiera / que esa esperanza se esté donde se era, / donde hay un hombre que perderla espera, / quien dirá en el infierno: «¡Oh malnacidos, / yo vi el deseo de los elegidos!»* (Traducción: Cipriano Rivas Cherif).

59. Por lo tanto enteramente comparable a la formulación programática de los fundadores de la poesía y del arte «modernos»: pienso sobre todo en Mallarmé, Valéry, Eliot, y también en las secuencias de pintores como Degas, Cézanne, Picasso...

60. Romano Guardini apunta a este respecto muchas cosas dignas de mención en su obra: *Der Engel in Dantes Göttlicher Komödie*. Leipzig, 1937.

61. *Sciendum est, quod istius operis non est simplex sensus, immo dici potest polysemum* (*Testo critico*: *polisemos*), *hoc est plurium sensuum.* (Es necesario saber que esta obra no tiene un sentido simple y único, sino polisémico, es decir, muchos sentidos). (Epístola a Cangrande.)

62. *Cantar preciso* (*Par.* XXX, 30); *preciso latin* (*Par.* XVII, 34); *parla e sia breve e arguto* (*Purg.* XIII, 78); *le parole tue sien conte* (*Inf.* X, 39).

63. Hermann von Helmholtz: *Physiologische Optik* (1867), resumida en «Die Tatsachen in der Wahrnehmung», disertación del 8 de agosto de 1878.

64. «Las demostraciones opuestas son equivalentes» (Albert Einstein). Visto de manera cosmológica: Dios aparece en el noveno cielo (el cielo de cristal, *Primo Mobile*) como centro sin expansión de una fuente luminosa infinita, y en torno a él giran los nueve círculos angélicos con una velocidad que disminuye de adentro a afuera; en el décimo cielo o Empíreo, Dios es una infinitud envolvente, un entorno infinito que abarca las nueve esferas, cuya velocidad disminuye al revés, proporcionalmente a su radio, hasta llegar al centro, o Tierra completamente inmóvil. Desde un punto de vista filosófico esto quiere decir: Dios es (según Aristóteles y los árabes) *causa finalis*, causa final del impulso amoroso de todo el cosmos, sin ser él mismo movido por el amor; al mismo tiempo, es también *causa efficiens*, causa eficiente del acto de creación, que en cuanto proyección del amor de Dios a sí mismo es la meta de la autoconciencia divina (Biblia y escolasticismo). «Porque esta causa es un sosiego carente de singularidad, que descansa inmóvil en sí mismo; todas las cosas son movidas por este ser inmóvil.» (Maestro Eckhart: *Sobre la unidad en la creación.*)

65. Esta concepción de Dios de raíces aristotélico-arábigas confluye en Dante (de la misma forma que en su coetáneo Eckhart) con la idea del deseo activo de amor del Dios creador y juez bíblico, sin que el poeta vea contradicción alguna en ello. Dante lo llama incluso *rey del universo* (*Inf.* V. 91), *sumo Zeus... por nuestro bien crucificado* (*Purg.* VI, 118), *eterno Señor feudal* (V. N. XXXI).

66. «¿No es tiempo de librarnos, amando, del ser amado, y resistirlo, estremecidos, como la flecha a la cuerda, para, concentrada en el disparo, ser más que sí misma?» (Rilke: *Primera Elegía de Duino*). «Pero la aproximación más íntima de Rilke a Dante ocurrió en Duino, en el blanco castillo rocoso situado junto al Adriático... En Duino, Dante, por así decirlo, tenía los pies en el aire» (Eva Siebels: *Dante im Erleben Rainer Maria Rilkes*).

67. La autenticidad de este insólito autocomentario ya no ofrece dudas en la actualidad. Investigadores como August Buck, Ernst Robert Curtius, Bruno Sandkühler y otros lo han convertido en núcleo central de sus teorías. Las objeciones subjetivas de última hora de Bruno Nardi deben considerarse refutadas.

68. August Rüegg: *Die Jenseitsvorstellungen vor Dante...* Esta obra, para todos cuantos quieran familiarizarse con las teorías cognoscitivas y literarias dantistas referentes al mundo sobrenatural, es de consulta indispensable, aunque hay que mirar con ojos críticos la problemática de las fuentes.

69. Rüegg, *op. cit.*, vol. I, pp. 255 ss.

70. Respecto a la rehabilitación de Siger de Brabante, calificado de hereje por Tomás de Aquino, su más encarnizado enemigo, y la ubicación en el mismo cielo de los espíritus sabios de Joaquín de Fiore (que no sufrió persecución en vida, pero sí de sus obras y de sus discípulos –los espirituales franciscanos– sobre todo por su gran adversario San Buenaventura), vid. las obras de Gilson y Nardi, y, especialmente, Herbert Grundmann: *Dante und Joachim von Fiore*. Por el contrario, en mi opinión, Martin Grabmann (*Siger von Brabant und Dante*) enfoca de manera equivocada el auténtico problema de las «verdades que causan escándalo», porque ni siquiera la retractación posterior hubiera permitido calificar de «verdades» teorías heréticas.

71. *Ni siquiera Dios tiene poder para absolverme del pecado si yo no me arrepiento (Monarchia* III, 8, 7).

72. Jacob Burckhardt: *Die Kultur der Renaissance in Italien.* En esta obra, Dante es citado treinta y cinco veces, siempre con sumo respeto, y considerado como vencedor de la Edad Media y como auténtica base sobre la que se edificó el Renacimiento. Por el contrario, la mayoría de los investigadores sitúan al poeta dentro de un contexto netamente medieval.

73. «Todo lo que cae fuera del ser, pertenece al azar, y éste exige un porqué» (Maestro Eckhart: *De los justos.*)

74. Los que estén familiarizados con la poesía moderna recordarán inmediatamente a Paul Valéry.

75. Citado de la edición de Diederich de 1923: *Des Angelus Silesius Cherubinischer Wandersmann*, primer libro, n.° 5.

76. Blaise Pascal: *Pensées*, VI, 348.

77. Ciertamente, Sartre distingue entre arbitrariedad (*gratuité*) y libertad aceptada; más aún, en su ensayo sobre Baudelaire recoge incluso la idea sorprendente de una libertad inteligible o metafísica; Sartre la toma del idealismo alemán, y éste de las mismas fuentes que Dante y la escolástica (Platón, Aristóteles y los árabes).

78. Citado de Sigmund Freud: *Psicología de masas y análisis del yo.*

79. *Ibíd.*

80. *Ibíd.*

81. *Ibíd.*

82. *Ibíd.*

83. *Ibíd.*

84. En dicho soneto, cuya armonía musical y plasticidad nadie discute, el nombre de Amor apenas significa para Beatriz otra cosa que una connotación poética, un sobrenombre decorativo, siguiendo los recursos habituales de la poesía trovadoresca. El sentido alegórico es una sobrecarga adicional posterior, consecuencia del texto en prosa (fenómeno muy usual en la *Vita Nuova*).

85. El canto no está dirigido a Dante, sino a Beatriz, que simboliza de nuevo al Salvador.

86. *Vita Nuova* XV: *ebrietà del gran tremore.*

87. *Purg.* XXX, 48: *i segni dell'antica fiamma.*

88. *Alto fato di Dio sarebbe rotto* (*Purg.* XXX, 142-145); vid. *Purg.* XXX, 108; *Inf.* II, 96; *Purg.* VI, 30; *Par.* XX, 94 ss.

89. *Messo di Dio*, vid. nota 92 e *Inf.* IX, 85

90. Según F. X. Kraus, Matelda es «la figura de la *Commedia* que hasta ahora más se ha resistido a una interpretación concreta». Aquélla hace radicar su propia biena-

venturanza en la contemplación de las obras de Dios (Ps. 91, 5), lo que no armoniza demasiado con una alegoría de la *vita activa* (Beatriz, en cambio, no se limita en modo alguno a la contemplación). Sante Bastiani había pretendido ver en Matelda a la Giovanna-Primavera de la *Vita Nuova*, pero su hipótesis resultó fallida por la divergencia entre los nombres (*La Matelda e lo stagio nella Divina Commedia*, Nápoles, 1865). La mayoría de los intérpretes modernos han opuesto resistencia, de acuerdo con las tesis de Scartazzini, a idenficarla con la marquesa Matilde. (De todos modos, quizá podría recordar a una anti-Matilde que mantuviera con una antipapa Beatriz estrechas relaciones, similares a las de la Matilde histórica con Gregorio, el enemigo del emperador odiado seguramente por Dante.)

91. Mandetta, la joven de Toulouse, se identifica paulatinamente en Guido Cavalcanti con Giovanna a causa del extraordinario parecido entre ambas. Sin embargo, en el conocido soneto de Dante («*Guido, i vorrei che tu e Lapo e io*», *Testo critico*, p. 73), si Torricelli tiene razón (*Studii sul Poema Sacro*, Nápoles 1856), es calificada de *Monna Numer Della Trenta* (abreviado en los comentarios del siglo XIII como Ma. N. De. Tta.), o lo que es lo mismo, como la número treinta de las sesenta mujeres florentinas más bellas. Barbi identifica a esta «dama treinta» con la primera «dama camuflada» o simulada de la *Vita Nuova*, y Scartazzini, por su parte, con Matelda. En cualquier caso, la mujer-Primavera y bautista Matelda no es únicamente en la *Divina Comedia* una prefiguración de Beatriz (de la que recibe su luz, como la Luna del Sol), sino también una evocación del ámbito de la *Vita Nuova*, de la juventud de Dante y punto de partida previo para la confesión de la escena siguiente. Continúa sin aclararse de manera definitiva por qué Beatriz la llama Matelda. La semejanza con el nombre de Mandetta nos sorprendió al leer un verso de la batalla XXXI de Guido, «*Era in pensar d'amor quand'io trovai*», en el que se dice que «Amor» llamaba a la amada de Guido «la Mandetta». Pero Amor en Dante es un sobrenombre de Beatriz; ¿podría ser entonces Mandetta un apelativo de Giovanna? Claro que también Giovanna podría ser en la *Vita Nuova* el seudónimo de una Matelda... Quizá Dante, con esta oscuridad enigmática creada en torno al nombre, quería disimular la función salvadora de Beatriz. En este contexto, tampoco debe ser casual que el patrono de Florencia fuera San Juan Bautista. He aquí un hermoso ejemplo de la desconcertante riqueza que Dante mostraba en el uso de la polisemia.

92. Este enviado de Dios, emperador ideal o reformador social, constituye otro de los grandes enigmas de la *Commedia* que Dante, conscientemente, dejó sin resolver. Beatriz en su profecía sustituye el nombre por el número 515 –al igual que en el Apocalipsis, el 666 representa a Nerón–: *un cinquecento dieci e cinque*. Trasladado el número a romanos nos da DXV, y permutando sus letras DVX (jefe o caudillo); y si tenemos en cuenta el «un» y el «e», resulta IVDEX (juez). No hay duda de que el pasaje alude a Enrique VII, de quien Dante esperaba una restauración del imperio carolingio independiente del pontificado, porque si (como sugiere Elisabeth von Roon-Bassermann) restamos 515 de 1310 (año de la campaña de Italia de Enrique VII) nos da 795, o lo que es lo mismo, último año de vida del papa Adriano I, fecha que Dante considera, erróneamente, la de la coronación de Carlomagno (*Monarchia* III, 11). Pero aún son mucho más imprecisas y ambiguas las dos profecías paralelas de *Inf.* I, 101 ss. (los fieltros, el lebrel que ha de matar a la loba) y *Par.* XXVII, 139-148 (en el cual se aleja la hora del cambio definitivo, aunque tendrá lugar).

93. Las numerosas discrepancias que existen con el tomismo oficial han hecho renacer siempre la cuestión de la posible heterodoxia de la visión dantista del mundo. Hay que tener en cuenta, al respecto, que algunas de las cosas que se consideraban entonces una herejía, ya no lo son, y viceversa.

94. Hans Mühlestein (*Die verhüllten Götter*. Munich, 1957) piensa que Dante defiende una «autonomía política y moral», y lo basa en su interpretación de esta figura del purgatorio.

95. *Levít.* XI, 3 ss.

96. El papa Inocencio III escribió en el siglo XII un libro muy leído titulado *De contemptu mundi sive de miseria humanae conditionis* (*Sobre el desprecio del mundo o la miseria de la condición humana*).

97. Según el pensamiento medieval, el hombre es –de acuerdo con Heidegger– «una criatura emplazada entre la vida y la muerte, un ser angustiado y culpable, al que la muerte moviliza para actualizar las potencialidades de su propio ser». Al igual que en Jaspers, también en Dante el hombre toca en el fracaso su frontera, que sólo se traspasa, sin embargo, al alcanzar una continuidad existencial superior, en la que el individuo se siente «prolongado en la trascendencia».

98. Así lo admiten, aunque con ciertas reservas, investigadores tan cuidadosos como Bruno Nardi. Como Joaquín (con cuyo círculo de espirituales franciscanos se relacionó muy probablemente el poeta), el autor de la *Commedia* exige al papa la renuncia al mundo. Sin embargo, su utópico estado ideal no giraba en torno a una teocracia ni a un comunismo monástico, sino que se centraba en un imperio laico independiente, un reino del amor caracterizado por la justicia, la libertad y la paz, la abolición y redistribución de la propiedad privada al margen de cualquier forma de capitalismo (*Monarchia* I, 11; *Conv.* IV...) y por la abolición de la nobleza hereditaria (*Conv.* IV, 7-11, 14-15).

99. Alexandre Masseron: *Dante et Saint Bernard*. París, 1953.

100. *Y la alta fantasía fue impotente; / mas a mi voluntad seguir sus huellas, / como a otra esfera, hizo el amor ardiente / que mueve al Sol y a las demás estrellas.* Hasta este maravilloso y expresivo cuarteto que cierra el poema puede considerarse casi una cita literal o un eco de un pasaje de Boecio, citado también literalmente por el mismo Dante (*Monarchia* I, 9): «*O felix hominum genus / si vestros animos amor /quo coelum regitur, regat*» (¡Dichoso género humano, / si el amor que gobierna los cielos / rige también tu corazón!)

101. Indudablemente, puede haber personas que experimenten la experiencia mística, sin sentir necesidad alguna de manifestar a los demás esa vivencia. Por tanto, continuarán siendo desconocidas, ya que lo que sabemos procede de aquellos que la han vivido y han creído además recibir el encargo de desvelarla. Así, por ejemplo, Mahoma, San Pablo, Plotino y todos los demás místicos, entre los que cabe contar también a aquellos que se convirtieron en poetas por necesidades expresivas (San Juan de la Cruz, Angelus Silesius, San Francisco de Asís). Pero también puede darse el caso de poetas que, gracias a un conocimiento perfecto de las obras y de la predicación de los «verdaderos» místicos y a su talento y buen hacer personal, sean capaces de imitar, simular y falsificar experiencias místicas; más aún, de provocárselas a sí mismos y a sus lectores, de crearlas y elaborarlas mediante la fuerza sugestiva de su lenguaje. ¿A qué grupo pertenece Dante? ¿En qué grado y medida? ¿Era Dante un místico que utilizaba la poesía como vehículo de comunicación, o un poeta que se servía del poder del lenguaje para provocar la visión mística? He aquí algunas de las preguntas que siguen, por ahora, sin respuesta.

Cronología

1265 Nace Dante –en una fecha comprendida entre el 18 de mayo y el 17 de junio, probablemente el 30 de mayo– en el casco antiguo de Florencia, concretamente en el barrio de la Porta di San Pietro, muy cerca de la iglesia de San Martino del Vescovo.

1274 1 de mayo: probable primer encuentro del poeta con Beatriz, nacida en enero de 1266 (?), y a la que Boccaccio, basándose en una presunta tradición familiar, convirtió en hija del rico comerciante Folco Portinari.

1277 Dante es prometido a Gemma Donati. Se desconoce la fecha exacta en que se llevó a cabo el matrimonio, pero se sitúa entre los años 1285 y 1295. Tampoco se conoce con certeza el número de hijos de la pareja: además de dos hijas, Antonia y Beatriz, hay documentos que prueban de manera fehaciente la existencia de tres hijos, a los que Dante puso los nombres de sus apóstoles preferidos: Giovanni, Pietro y Jacopo.

1285 Posible comienzo de los estudios de Dante en Bolonia.

1289 Dante participa, probablemente, en la campaña militar contra los aretinos (Campaldino) y en la conquista de la fortaleza pisana de Caprona.

1290 En los comentarios de la *Vita Nuova*, Dante afirma que en este año falleció Beatriz, a la que convirtió en eje central de su poesía.

1295 Dante, siguiendo las disposiciones legales, se inscribe en el gremio de los médicos y boticarios para poder dedicarse a la política. Desde el 1 de noviembre de 1295 hasta el 30 de abril de 1296, Dante fue uno de los treinta y cinco miembros del *Consiglio del Capitano*. Casi al mismo tiempo, formó parte de una comisión encargada de reformar la ley electoral por la que se elegía a los priores.

1296 1 de mayo: Dante forma parte del Consejo de Ciento hasta el mes de septiembre. Esta institución, según algunos investigadores, era una verdadera cámara de representación popular, integrada por *popolanos* pertenecientes a las capas medias de la sociedad, y su misión consistía en proteger los intereses y derechos de la reducida clase media y del pueblo llano frente a la poderosa organización gremial.

1297 Durante seis meses, Dante perteneció al *Consiglio del Podestà*. A partir de este año, y hasta el 1300, existen documentos fechados en los que Dante reconoce deudas por un valor desorbitado para la época. Parece que el poeta jamás las saldó.

Durante estos años, la política interior de Florencia se caracteriza por las luchas entre dos familias y sus seguidores: los Cerchi, ricos comerciantes y banqueros que habían venido del campo a establecerse en la ciudad, y los Donati, miembros de la nobleza de la ciudad, vecinos de ésta desde antiguo y personajes orgullosos y carentes de escrúpulos. Los líderes de ambos bandos (Vieri de' Cerchi y Corso Donati) estaban excluidos de cualquier cargo en el gobierno merced a los *Ordinamenti di giustizia*, aunque de hecho eran ellos quienes dirigían los destinos de Florencia. Dante, a pesar de estar emparentado con los aristocráticos y empobrecidos Donati, se alineó de manera clara en el partido de los Cerchi.

1300 Las luchas entre los partidos «blanco» y «negro» de la cercana ciudad de Pistoya se propagan también a Florencia. Los *Cancellieri bianchi*, al estar emparentados con los Cerchi, se acogen a su hospitalidad, mientras los *Cancellieri neri* se unen a los Frescobaldi y a los Donati. A partir de este momento, los partidos florentinos de los Cerchi y de los Donati adoptan los calificativos de *Bianchi* (güelfos blancos) y *Neri* (güelfos negros).
7 de mayo: Dante marcha como embajador de la ciudad de Florencia a San Gimignano. Esta es la única legación antes de su destierro que goza de pruebas irrefutables.
14 de junio-14 de agosto: Dante forma parte del grupo de seis priores –pertenecientes en su totalidad al partido «blanco»– que integraba la Signoria y regía los destinos de Florencia. En ese momento histórico, el partido de los Cerchi gozaba de poder absoluto; los desplazados Donati, por su parte, habían convencido al papa Bonifacio VIII –que desde su elección acariciaba la idea de convertir toda la Toscana en un feudo pontificio– para que interviniese en los asuntos internos de la ciudad. Los «blancos», a su vez, pretendían salvaguardar la independencia política de Florencia, y por ello se les acusó de connivencia secreta con los gibelinos, desterrados en su mayoría. A comienzos de 1300, Lapo Saltarelli, jurista tan destacado como mal diplomático, que había acudido a Roma integrando la delegación florentina con motivo del Año Santo, denunció a tres florentinos residentes en la ciudad, y que frecuentaban la corte papal, acusándoles de traición a la patria. Estos tres hombres, a la sazón intermediarios de Corso Donati en Roma, fueron condenados *in absentia* (la pena quedó, pues, sin efecto) a pagar una multa muy elevada o a sufrir la pérdida de la lengua. El primer acto oficial de los nuevos priores (uno de ellos, Dante) fue ratificar esta condena que el pontífice, furioso, había impugnado. Tras la ratificación, Bonifacio VIII envió a Florencia al cardenal Acquasparta como mediador.
23 de junio: Los miembros de la nobleza –sobre todo los encuadrados en el partido *neri*–, a quienes las leyes impedían participar en las ceremonias, injurian y apalean a los representantes de los gremios cuando éstos se dirigen al Baptisterio de San Giovanni. El cardenal se encontraba ya en la ciudad cuando ocurrieron estos disturbios y hubo quienes le culparon directamente de los incidentes. Así las cosas, un intento de atentado contra Acquasparta, que no fraguó, agravó aún más el clima de tensión, pese a la disculpa oficial de la Signoria de Florencia. Los priores rechazaron todas las peticiones del legado pontificio y le comunicaron con toda energía que la Iglesia debía evitar cualquier injerencia en los asuntos temporales y en la política interna de Florencia.
24 de junio: para demostrar su imparcialidad, los priores condenan a la pena de confinación (destierro limitado a la región) a los dirigentes de ambos partidos; entre los «negros» se encontraba Corso Donati, y entre los «blancos», el amigo de Dante, Guido Cavalcanti.

De los seis priores que gobernaron durante estos dos meses decisivos, solamente dos –Dante y un armero llamado Ricco Falconetti– fueron condenados posteriormente. Esto nos da pie para suponer que las duras decisiones de este priorato cabe atribuirlas, sobre todo, a la iniciativa del poeta.
Septiembre: tras haber rechazado los priores recién elegidos las exigencias del papa, el cardenal lanza la pena de excomunión sobre Florencia y sigue viaje hacia Bolonia.
3 de octubre: en una asamblea conjunta de todos los representantes de la ciudad y de los priores, éstos obtienen carta blanca para perseguir a los enemigos del Estado.
30 de noviembre: el pontífice «invita» a Charles de Valois a conquistar Sicilia y a «pacificar» la Toscana. En estas circunstancias, el partido de los *bianchi*, que gobernaba prácticamente en solitario, se escindió en una mayoría moderada dispuesta a transigir (a la que se adhirió Vieri de' Cerchi) y en una minoría radical, a la que se sumó Dante. A partir de esa invitación pontificia a los Valois, el poeta manifestó en todo momento una actitud de extrema oposición al papa.

1301 1 de abril: Dante es elegido de nuevo miembro del Consejo de Ciento, en el que permanece hasta el 20 de septiembre. En su seno, el poeta votó contra la continuación de la ayuda militar a las guerras particulares del pontífice, contra el apoyo a Charles de Valois (que debía marchar a Sicilia como condotiero del papa) y contra la admisión de refugiados políticos procedentes de otras ciudades toscanas; Dante recomendó una política más dura contra Sicilia y la anexión de Colle di Val d'Elsa.
28 de abril: Dante es elegido, por la comisión para asuntos municipales, director de las obras de renovación y ampliación de la Via San Procolo.
Mayo: Andrea Filippi de Gherardini, nombrado supremo mandatario de Pistoya por Florencia, organiza el destierro y matanza de los «negros» pistoyanos, poniendo en práctica una operación preparada durante el priorato de Dante. Los *neri* desterrados o fugitivos de Florencia y Pistoya se enfrentaron al De Valois, que se aproximaba. Por el contrario, en Lucca, coincidiendo con la masacre de Pistoya, fueron las familias partidarias de los gibelinos (con las que los «blancos» se habían aliado abiertamente) las que sufrieron la pena de destierro, al mismo tiempo que daba asilo a los fugitivos de Pistoya.
Comienzos de junio: se descubre una conspiración de los *neri* en la iglesia de Santa Trinitá, a consecuencia de la cual, todos sus participantes son condenados al exilio.
13 de septiembre: el *Podestà* convoca a todos los consejeros a una asamblea plenaria. Desgraciadamente, en las actas falta el discurso de Dante: tras las palabras «Dante consuluit» (Dante propuso), hay tres líneas en blanco. Sin embargo, las declaraciones del escribano Guidetto de' Corbizzi, que siguen a continuación, despejan todas las dudas sobre el contenido del discurso de Dante: éste se manifestó a favor de proteger y fortalecer los *Ordinamenti di giustizia* en beneficio del pueblo; el poeta seguía siendo, por tanto, un demócrata y un enemigo de los poderosos y ricos.
28 de septiembre: Dante recomienda en el Consejo de Ciento la absolución de un hombre llamado Gherardino Diodati, condenado tres años atrás por el burgomaestre Cante Gabrielli, a instancias de los Donati. Solicita además que se autorice a los priores para proceder contra los testigos falsos y contra los espías. Charles de Valois se encuentra con el papa en Anagni.
Octubre: Florencia manda a Roma una embajada para negociar con el pontífice; según Dino Compagni, Dante era uno de sus miembros. Pese al carácter poco verosímil de este hecho, actualmente se tiende de nuevo a prestar

credibilidad al antiguo cronista, puesto en duda por Davidsohn.
1 de noviembre: Charles de Valois entra en Florencia sin oposición alguna, a pesar de sus escasas fuerzas militares.
5 de noviembre: conferencia de paz en Santa Maria Novella. En la noche del 5 al 6 de noviembre, los desterrados *neri*, al mando de Corso Donati, irrumpen violentamente en la ciudad. El asesinato y el saqueo duran semanas. El 7 de noviembre se elige a los nuevos priores, y dos días después, el 9, un viejo enemigo de Dante, Cante Gabrielli de Gubbio, accede al cargo de *Podestà*. Los Donati y sus seguidores accedieron al poder, pero no consiguieron reformar las leyes. Oficialmente, los magnates continuaron excluidos de los asuntos de gobierno, aunque los priores les permitieron participar en las deliberaciones previas.

1302 18 de enero: se inician los procesos contra los derrotados.
27 de enero: se dicta sentencia contra Dante y otras cuatro personas, basada esencialmente en las siguientes acusaciones: injerencia ilegal en la elección de priores; oposición al papa y a Charles de Valois, su delegado, y violación de la paz interior de Pistoya.
10 de marzo: segundo auto de procesamiento por incomparecencia de los acusados al primero. El procesamiento se hace extensivo a diez personas más; se proscribe, por tanto, a un total de quince (incluido Dante), de forma que «si alguno de los antedichos cae en cualquier momento en poder de la comunidad, será condenado a morir en la hoguera».
8 de junio: los expulsados (*fuorusciti*) se reúnen con los Ubaldini en San Godenzo (Mugello); Dante es uno de los dieciocho representantes de los exiliados. Tras combatir con escasa fortuna en Mugello, se pacta una tregua de invierno.
Los *bianchi* se fusionan con los *ghibellini* en Arezzo y en todas las plazas del Casentino bajo la dirección de Alessandro da Romena y de otros señores feudales del país. Dante es elegido miembro del «consejo de los doce» de los «blancos» florentinos.

1303 A comienzos del año, Dante es consejero, junto a Scarpetta degli Ordelaffi, y quizás agente de los desterrados en Forlì. Posiblemente también en este año, es delegado en Verona junto a Bartolommeo della Scala.
Marzo: derrota en Montepulciano del ejército de los desterrados dirigido por Scarpetta degli Ordelaffi, quien posiblemente fue nombrado para dicho puesto por consejo de Dante. El nuevo burgomaestre de Florencia, Fulcieri da Calboli, oriundo de Forlì y güelfo fanático, inicia una cruel represalia.
11 de octubre: muere el papa Bonifacio VIII, tras la invasión de Anagni.

1304 Marzo-junio: los intentos de reconciliación emprendidos por el cardenal Niccolò da Prato, enviado a Florencia por el nuevo papa Benedicto XI, fracasan por la insensatez de los «blancos» y las maquinaciones de los «negros».
7 de julio: muere Benedicto XI en Perusa, dos días después de la llegada de los dirigentes de los partidos rivales invitados por él para entablar negociaciones.
20 de julio: último intento de los *fuorusciti* para regresar por la fuerza, malogrado por la participación del jefe de la vanguardia Baschieri della Tosa. El poeta se separó de esta confederación de «blancos» y gibelinos, como muy tarde, en junio de 1304.
Es probable que en este año Dante comenzara el *Infierno*.

1306 25 de marzo: se consagran los frescos de Giotto en la Capella degli Scrovegni de Padua.

Abril: tras largo asedio, Moroello Malaspina rinde Pistoya y asesina o destierra a los «blancos» y gibelinos de la ciudad. Ese mismo año, el poeta, quizá por recomendación de Cino da Pistoya, se aloja en la Lunigiana, en casa del marqués Moroello Malaspina; con otras palabras: su anfitrión es el general del ejército de la facción antagónica del partido güelfo, a la que pertenecía Cino. Quizá también estuviera en Mulazzo con el marqués Franceschino.
6 de octubre: los marqueses Franceschino, Corrado y Moroello Malaspina comisionan a Dante para que concluya la paz con el obispo de Luni, en Castelnuovo di Valdi Magra.

1307 Supresión de la Orden del Temple.

1308 Muerte de Corso Donati.

1309 6 de enero: coronación de Enrique VII en Aquisgrán.

1310 Octubre: Enrique VII pasa los Alpes. Dante escribe, posiblemente desde Forlì, la primera de las tres cartas «A los príncipes de Italia».

1311 Marzo-abril: Dante reside probablemente en Pisa con la corte del emperador, y desde allí viaja a Roma para asistir a su coronación.
31 de marzo: escribe desde Poppi o desde Porciano la epístola a los desalmados florentinos...; el 17 de abril, otra al triunfador Enrique..., y el mismo año, tres misivas a la esposa de Enrique, a instancias de la condesa de Battifolle.
Septiembre: el poeta es excluido de la amnistía dictada por los florentinos.

1312 Enrique VII lucha infructuosamente por Florencia hasta el año 1313.

1313 24 de agosto: Enrique VII muere en Buonconte, cerca de Siena.

1315 A Dante se le ofrece la posibilidad de regresar a su patria si cumple unas condiciones humillantes: reconocimiento de sus culpas, penitencia pública y pago de un rescate. Dante la rechaza («Carta a un amigo florentino»).
15 de octubre: a Dante se le impone una nueva condena a muerte (decapitación).
6 de noviembre: se ratifica el destierro y la condena a muerte de los hijos de Dante, lo cual quiere decir que están también exiliados y que habían tomado parte activa en las luchas contra Florencia emprendidas por Enrique VII.

1319 Es probable que Dante fuera huésped en Ravena de Guido da Polenta, y que quizá desempeñara el cargo de secretario del príncipe, o de profesor de poética y retórica.
Dante compone dos églogas en latín como respuesta a dos cartas en verso del joven poeta y maestro boloñés Giovanni de Virgilio.

1320 20 de enero: Dante pronuncia, en la iglesia de Sant'Elena, de Verona, una conferencia sobre la constitución y el movimiento de los mares y la tierra, cuya redacción posterior se conserva en un libro editado más tarde.

1321 Guido da Polenta envía a Dante como embajador a Venecia. Al regresar a Ravena, el poeta cae enfermo de gravedad y muere en la noche del 13 al 14 de septiembre.

Testimonios

Miguel Angel Buonarroti

Del cielo descendió, y en cuerpo, errante,
el justo infierno vio y el compasivo,
volviendo a contemplar a Dios, de vivo,
para que aquella cierta luz nos cante.
Luciente estrella, que alumbró radiante
e injustamente mi lugar nativo,
no le es premio este mundo tan nocivo;
tú sí, que la creaste, lo eres, Dante.
De él digo, pues sus obras no entendieron
los de ese pueblo ingrato, cuyo auxilio
sólo les niega a los que justos fueron.
¡Poder ser Dante! Que a tal suerte dado,
por sus virtudes, con su amargo exilio,
diera del mundo el más feliz estado.
(Traducción: Joaquín Arce)

Francesco Petrarca

Nunca admiraremos y alabaremos lo bastante a este hombre, a quien ni la injusticia de sus conciudadanos, ni la pobreza, ni las enemistades personales, ni el amor a su esposa, ni el cariño hacia sus hijos fueron capaces de apartarle del camino que él se había trazado, mientras tantos otros de espíritu elevado suelen tener un carácter tan voluble que un simple murmullo es capaz de disuadirlos de su propósito más firme e íntimo. Y esto, precisamente, les suele ocurrir a los que utilizan la pluma, a esos que, además de los pensamientos y de las palabras, también cuidan la estructura de las frases, y por tanto necesitan más que los otros calma y tranquilidad... Créeme: el estilo y el *ingenium* de este hombre me fascina, y todo cuanto diga de él es poco. A todos cuantos me han preguntado, pidiéndome una respuesta concreta, les he dicho simplemente: no hay nadie como él. Dante destaca sobre todo por su poesía en lenguaje popular, y raya mucho más alto que en sus composiciones en latín, ya sean en verso o en prosa.
(*Carta a Giovanni Boccaccio*, 1359)

Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling

En el Empíreo, cielo donde se *fusionan religión y poesía*, Dante oficia de sumo sacerdote y consagra el camino del arte moderno. La *Divina Comedia* no es un poema concreto de un autor concreto, sino mucho más: es la culminación de la poesía de su tiempo que inaugura un género único; es una obra tan cerrada en sí misma que la abstracción teórica a partir de otros modelos aislados resulta a todas

luces insuficiente, porque esta obra tiene su propio mundo, y en consecuencia su propia teoría... Desentrañar la filosofía, la física y la astronomía dantistas es una tarea secundaria, ya que la originalidad auténtica de Dante reside en la fusión de aquéllas con la poesía. La cosmología ptolemaica, sobre la que hasta cierto punto se asienta su edificio poético, revela en sus raíces matices mitológicos; cuando a su filosofía se la califica subrepticiamente de aristotélica, no hay que ver en ello una relación pura con el aristotelismo, sino una amalgama (característica de aquellos tiempos) de ese sistema con las ideas platónicas, fenómeno comprobable en numerosos pasajes del poema... La división del universo y la estructuración de la materia en tres reinos (Infierno, Purgatorio y Paraíso) es también un modelo universal, simbólico e independiente de la importancia de estos conceptos en el cristianismo, de manera que cada época podría tener su *Divina Comedia*... El poeta penetra hasta las entrañas mismas de la tierra y luego asciende hacia la luz: en la oscuridad del Averno sólo distingue los contornos vagos e imprecisos de las formas; en el purgatorio, la luz cobra tintes humanos y se hace color. En el paraíso sólo queda la musicalidad pura de la luz, los reflejos y sombras cesan, y el poeta va subiendo más y más hasta contemplar la esencia pura e incolora de su propia divinidad... La grandiosidad admirable del poema, que aúna arte y poesía, llega de este modo a su culminación perfecta. Esta obra divina no es plástica, pintoresca y musical, sino una conjunción armónica de todas estas cualidades; tampoco dramática, ni épica, ni lírica simplemente: es una fusión de estos elementos completamente personal, única y sin precedentes.
(«*Über Dante in philosophischer Beziehung*», en *Kristisches Journal der Philosophie*, 1803)

Georg Wilhelm Friedrich Hegel

La *Divina Comedia* de Dante es la obra más meritoria y fecunda, la verdadera epopeya artística de la cristiandad medieval que trata un tema fundamental y desemboca en el poema más sublime... En esta obra, la conducta, sufrimientos, deseos y acciones de los individuos quedan petrificados como efigies para siempre. Además, el poema abarca la totalidad de la vida objetiva, es decir, la eternidad estática del Infierno, Purgatorio y Paraíso, y sobre este fondo imperecedero se mueven las figuras del mundo real según su carácter particular; o mejor dicho: se movieron, porque sus actos y su existencia han quedado definitivamente fijados, petrificados, eternizados... Esta inmortalización a través de la memoria del poeta, mirada objetivamente, es una especie de juicio del ser humano divinizado...
(Curso sobre Estética. Berlín, 1838)

Jacob Burckhardt

Dante, calificado en vida de poeta por unos, de filósofo por otros, y de teólogo por algunos, evidencia en todas sus obras un derroche de fascinación tal, que, independientemente del tema, subyuga por completo al lector. ¡Qué energía demuestra en esa creación llena de equilibrio y armonía llamada *Divina Comedia*! Si atendemos al contenido, veremos que no existe en el mundo material o espiritual tema alguno relevante que no haya examinado a fondo y sobre el cual su testimonio –a menudo limitado a unas pocas palabras– no representa la voz más autorizada de su tiempo. En lo referente al arte plástico, Dante es un punto referencial importante, no tanto por las escasas líneas que dedica a los artistas de su tiempo, como porque no tardó en convertirse él mismo en fuente de inspiración... ¡Qué sucesos humanos no contemplarían los ojos atentos y activos de Dante para poder describir de un modo tan sensitivo y veraz los acontecimientos de la vida futura! Ni en Italia ni en todo Occidente ha vuelto a surgir nadie como él, así que le queda el timbre de gloria de haber

hecho aflorar la Antigüedad al primer plano de la cultura. El tratamiento que Dante da a la Antigüedad clásica y al mundo cristiano no es igualitario, aunque sí mantiene un constante paralelismo; siguiendo el procedimiento de siglos anteriores, a partir del cual se habían combinado arquetipos positivos y negativos tomando como ejemplo las historias y personajes del Antiguo y Nuevo Testamento, Dante asocia, por regla general, un ejemplo cristiano y otro pagano del mismo hecho. No conviene olvidar que en el cristianismo el mundo cultural y el real eran mundos conocidos, mientras que en la antigüedad eran relativamente desconocidos, más atrayentes y excitantes, y que era inevitable que estimularan más el interés general, siempre que no existiera un Dante preocupado por armonizarlos.
(*La cultura del Renacimiento en Italia*)

Thomas Mann

La figura de Dante (muy ilustrativa cuando sube, por ejemplo, la escalera al final de la «boda espiritual») se consideraba y se considera con respecto a la época que inaugura como un modelo de lirismo profético. Hoy nos damos cuenta de que esa época, humanista, burguesa y liberal al mismo tiempo, está a punto de extinguirse. Ya no sabemos qué quedará mañana, cuando despunte el sol, de eso que llamamos cultura o humanidad. Ahora, sumidos en el atardecer del tiempo y solidarios quizá en el destino, vemos con nuevos ojos la figura lejana y solemne del florentino, que, desgarrado entre el escolasticismo y la ciencia, entre Beatriz (o guía mística) y Virgilio, el famoso *saggio*, aparece envuelto también por esa doble luz.
(Publicado por primera vez en «Jugend», Munich 1921, n.º 24)

Thomas Stearns Eliot

Para mí lo más esencial es lo siguiente: no podemos hacer caso omiso de las creencias filosóficas y teológicas de Dante, ni saltarnos los pasajes en los que las manifiesta; pero, por otro lado, tampoco es necesario creer en ellas. En mi opinión, es erróneo pensar que existen partes en la *Divina Comedia* que sólo tienen interés para los católicos o para los investigadores de la Edad Media. Hay una diferencia –y yo la apunto aquí– entre las ideas filosóficas y su expresión poética... Si la poesía se lee en cuanto poesía, entonces se «creerá» en la teología de Dante lo mismo que se cree en la realidad física de su viaje; dicho en otros términos: se dejará en suspenso tanto el creer como el no creer. No pretendo negar que, en la práctica, numerosos pasajes de Dante resultan más accesibles e inteligibles para un católico que para un agnóstico corriente; este fenómeno no se debe a la fe del católico, sino a su mejor información. Se trata, en definitiva, de un problema de conocimiento o de ignorancia, no de fe o de escepticismo.
(«Dante». *Ensayos escogidos*, 1917-1947)

Jorge Luis Borges

Imaginemos, en una biblioteca oriental, una lámina pintada hace muchos siglos. Acaso es árabe y nos dicen que en ella están figuradas todas las fábulas de las *Mil y una noches*; acaso es china y sabemos que ilustra una novela con centenares o millares de personajes. En el tumulto de sus formas, alguna –un árbol que semeja un cono invertido, unas mezquitas de color bermejo sobre un muro de hierro– nos llama la atención y de ésa pasamos a otras. Declina el día, se fatiga la luz y a medida que nos internamos en el grabado, comprendemos que no hay cosa en la tierra que no esté ahí. Lo que fue, lo que es y lo que será, la historia del pasado y la del futuro, las cosas que he tenido y las que tendré, todo ello nos espera en algún lugar de ese laberinto tranquilo... He fantaseado una obra mágica, una lámina que también fuera

un microcosmos; el poema de Dante es esa lámina de ámbito universal. Creo, sin embargo, que si pudiéramos leerlo con inocencia (pero esa felicidad nos está vedada), lo universal no sería lo primero que notaríamos y mucho menos lo sublime o grandioso. [...] A todos es notorio que los poetas proceden por hipérboles: para Petrarca, o para Góngora, todo cabello de mujer es oro y toda agua es cristal; ese mecánico y grosero alfabeto de símbolos desvirtúa el rigor de las palabras y parece fundado en la indiferencia de la observación imperfecta. Dante se prohíbe ese error; en su libro no hay palabra injustificada.
(*Nueve ensayos dantescos*, 1982)

Bibliografía

Algunas ediciones castellanas de las obras de Dante

Obras completas. Madrid, Edica, 1965. (Traducción a cargo de Nicolás González Ruiz. Incluye *Divina Comedia* en texto bilingüe.)

Comedia. Barcelona, Seix Barral, 1977. (Traducción en verso a cargo de Angel Crespo. Existen varias ediciones de esta excelente traducción en varias editoriales.)

Algunas obras sobre Dante

ASÍN PALACIOS, M.: *Dante y el Islam*. Madrid, Voluntad, 1927.

BORGES, J. L.: *Nueve ensayos dantescos*. Madrid, Espasa Calpe, 1982.

COSMO, U.: *Vita di Dante*. Florencia, 1965.

–: *Guida a Dante*, Florencia, La Nuova Italia, 1962.

CRESPO, A.: *Dante y su obra*. Barcelona, Dopesa, 1975.

CROCE, B.: *La poesia di Dante*. Bari, 1921.

DODERET, A: *Dante, genio de la rebeldía espiritual*. México, Compañía General de Ediciones, 1951.

ELIOT, T. S.: *Dante*. Londres, 1929.

GALLAVATI-SCOTI, T.: *Vida de Dante*. Barcelona, Montaner y Simón, 1964.

HATZFELD, H. (y otros): *Dante en su centenario*. Madrid, Taurus, 1965.

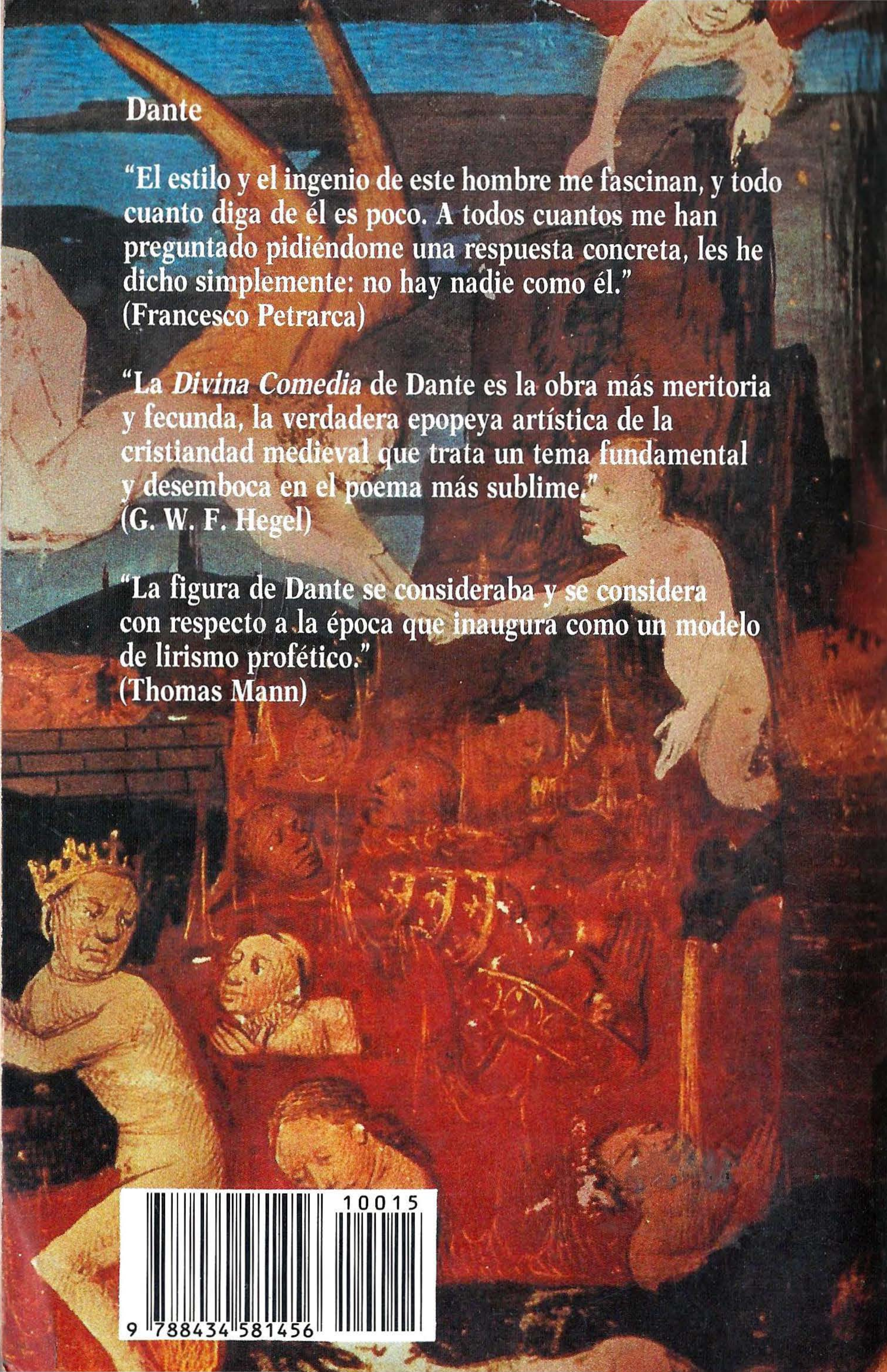
MONTANELLI, I.: *Dante y su siglo*. Barcelona, Plaza y Janés, 1965.

PAPINI, G.: *Dante vivo*. Barcelona, Apolo, 1949.

BIBLIOTECA SALVAT DE GRANDES BIOGRAFIAS

1. **Napoleón,** por André Maurois. Prólogo de Carmen Llorca.
2. **Miguel Angel,** por Heinrich Koch. Prólogo de José Manuel Cruz Valdovinos.
3. **Einstein,** por Banesh Hoffmann. Prólogo de Mario Bunge.
3. **Bolívar,** por Jorge Campos. Prólogo de Manuel Pérez Vila. (2.ª serie.)
4. **Gandhi,** por Heimo Rau. Prólogo de Ramiro A. Calle.
5. **Darwin,** por Julian Huxley y H. B. D. Kettlewell. Prólogo de Faustino Cordón.
6. **Lawrence de Arabia,** por Richard Perceval Graves. Prólogo de Manuel Díez Alegría.
7. **Marx,** por Werner Blumemberg. Prólogo de Santos Juliá Díaz.
8. **Churchill,** por Alan Moorehead. Prólogo de José M.ª de Areilza.
9. **Hemingway,** por Anthony Burgess. Prólogo de Josep M.ª Castellet.
10. **Shakespeare,** por F. E. Halliday. Prólogo de Lluís Pasqual.
11. **M. Curie,** por Robert Reid. Prólogo de José Luis L. Aranguren.
12. **Freud (1),** por Ernest Jones. Prólogo de C. Castilla del Pino.
13. **Freud (2),** por Ernest Jones.
14. **Dickens,** por J. B. Priestley. Prólogo de Juan Luis Cebrián.
15. **Dante,** por Kurt Leonhard. Prólogo de Angel Crespo.
16. **Nietzsche,** por Ivo Frenzel. Prólogo de Miguel Morey.





Dante

"El estilo y el ingenio de este hombre me fascinan, y todo cuanto diga de él es poco. A todos cuantos me han preguntado pidiéndome una respuesta concreta, les he dicho simplemente: no hay nadie como él."
(Francesco Petrarca)

"La *Divina Comedia* de Dante es la obra más meritoria y fecunda, la verdadera epopeya artística de la cristiandad medieval que trata un tema fundamental y desemboca en el poema más sublime."
(G. W. F. Hegel)

"La figura de Dante se consideraba y se considera con respecto a la época que inaugura como un modelo de lirismo profético."
(Thomas Mann)

10015
9 788434 581456